

Intertekstualnost u pjesništvu Tina Ujevića

Šeput, Luka

Doctoral thesis / Disertacija

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:466459>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Luka Šeput

INTERTEKSTUALNOST U PJESNIŠTVU TINA UJEVIĆA

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2021.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Luka Šeput

INTERTEKSTUALNOST U PJESNIŠTVU TINA UJEVIĆA

DOKTORSKI RAD

Mentor:

dr. sc. Slaven Jurić, izv. prof.

Zagreb, 2021.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Luka Šeput

INTERTEXTUALITY IN THE POETRY OF TIN UJEVIĆ

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

dr. sc. Slaven Jurić, izv. prof.

Zagreb, 2021.

ŽIVOTOPIS MENTORA

Slaven Jurić izvanredni je profesor na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Rođen je 3. studenoga 1966. u Zenici (Bosna i Hercegovina), gdje je završio osnovnu i srednju školu. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju, a na istom fakultetu magistrirao je radnjom *Prodor stranih stihova u hrvatsko pjesništvo devetnaestoga stoljeća* te doktorirao radnjom *Počeci hrvatskoga slobodnog stiha - s teorijom oblika*. Na Katedri za teoriju i metodologiju književnosti Odsjeka za komparativnu književnost zaposlen je od 1995. Okvir njegova znanstvenog interesa obuhvaća teoriju stiha, razdoblje od romantizma do modernizma i, osobito, generičke i stilske aspekte hrvatskoga modernističkog pjesništva.

Bio je pročelnik Odsjeka za komparativnu književnost te jedan od voditelja Doktorskoga studija znanosti o književnosti, teatrologije i dramatologije, filmologije, muzikologije i studija kulture. Izlagao je na brojnim domaćim i međunarodnim znanstvenim skupovima i višegodišnji je suradnik Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža.

Objavio je više desetaka znanstvenih radova i dvije znanstvene monografije: *Rastućim skladom: prodor stranih stihova u hrvatsko pjesništvo druge polovice 19. stoljeća* (2002) i *Počeci slobodnog stiha: eksplicitna poetika - teorija - hrvatski formativni period* (2006).

SAŽETAK

Ujevićevo pjesništvo pruža izrazito plodnu građu za intertekstualnu analizu jer su se, kako je već djelomično utvrđeno u dosadašnjim istraživanjima, tragovi različitih tipova interteksta obilato reflektirali u njemu, i to na mnogim razinama pjesama: od motivske i tematske, preko simboličke i metaforičke, do razine poetske forme i žanra. U radu stoga namjeravam poduzeti intertekstualno čitanje Ujevićeva pjesničkoga opusa te ustanoviti i elaborirati dijaloške veze koje njegovo djelo uspostavlja s drugim književnim djelima, opusima i tradicijama, kao i nekim općim književnim kategorijama kao što su poetska forma ili pjesnička vrsta. Metodologija za ovakav pristup Ujeviću selektivno je preuzeta iz bogate teorijske literature o intertekstualnosti, čije ću glavne dosege predstaviti u prvom dijelu rada, gdje ću također objasniti temeljne analitičke pojmove u vlastitu intertekstualnom pristupu Ujevićevu pjesništvu. Pritom ću dosadašnje pojedinačne doprinose intertekstualnom proučavanju Ujevićeva opusa, koji su se ponajviše odnosili na zbirke *Lelek sebra* i *Kolajna*, detaljnije razraditi te usustaviti. Avangardnoj dionici Ujevićeva pjesništva pristupit ću analizirajući pjesme na podlozi pjesničkih i programatskih tekstova talijanskoga futurizma kako bih pokazao da se u ovoj Ujevićevoj fazi može iščitati poseban tip intertekstualnosti. Ujevićevu pjesništvu od 1930. do 1955. pristupit ću iz perspektive pjesničkih vrsta, kako bih pokazao zajednička žanrovska obilježja nekih skupina pjesama. Pregled Ujevićeva pjesništva iz intertekstualne perspektive zaključno će pokazati kako je u odnosu na različite vrste interteksta tekao Ujevićev pjesnički razvoj te kako se s vremenom mijenjao referentni okvir u dijalogu s kojim je nastao jedan od najupečatljivijih opusa novije hrvatske poezije.

ključne riječi: pjesništvo, intertekstualnost, Tin Ujević, književna tradicija, žanr, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, kanconijer, simbolizam, Charles Baudelaire, avangarda, futurizam, metafikcija, utopija, Émile Verhaeren, misaona poezija, socijalna poezija

SUMMARY

Tin Ujević is the author of a fruitful, diverse opus of poetry and prose; even during his lifetime, his works of poetry ensured him a place among Croatia's twentieth-century greats. During his lifetime, he published five volumes of poetry: *Lelek sebra* (1920), *Kolajna* (1926), *Auto na korzu* (1932), *Ojađeno zvono* (1933) and *Žedan kamen na studencu* (1954); the volume of his unpublished poetry nearly equals the amount published. His long poetic career, stretching nearly half a century, was marked with frequent changes; from book to book, Ujević revealed a new poetic voice, a new conception of poetry, a new perception of lyricism; the same goes for the numerous poems he published throughout the decades in periodicals only. The fields of literary criticism and literary history thus view Ujević as a poet of discontinuity, of fractures, of sudden and final breaks with his own poetic practice, and as an eternal seeker of new possibilities in poetic expression. Significantly, changes in Ujević's approach to poetry were not only the result of his immanent development as an artist; these changes were greatly impacted by his discovery of new authors and literature, whose influence caused him to change his poetic language – to a greater degree than he was willing to admit. In this sense, particular phases of Ujević's poetic opus are dialogically related to various traditions and poetic styles, making his work exceptionally suitable for intertextual analysis. Aside from this, traces of various literary traditions are abundant in Ujević's work on many textual levels, from motifs, themes, symbolism, and metaphor, to various lyrical forms and genres. In this sense, his work is exceptionally fruitful terrain for the intertextual researcher. In my doctorate dissertation, I intend to undertake such an analysis of Ujević's opus in hopes of establishing and elaborating upon the intertextual connections established in his work; I also intend to offer a typology of these connections to serve as a basis for the periodisation of Ujević's poetry.

The first section will provide a brief overview of the history of intertextual theory, as well as a summary of the work of its main theoreticians, such as Mihail Bahtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Gérard Genette, and Dubravka Oraić Tolić. I will also show how the concept of "intertextuality" is interpreted and used in this research, for which reason I differentiate the semantic scope of the concept into multiple levels, such as specific intertextuality, general intertextuality, and absolute intertextuality.

After the introductory section, I will analyse Ujević's entire poetic opus. I will begin with his poems published in the anthology *Hrvatska mlada lirika* in order to show that, even in his early

phase, Ujević built his texts on a foundation consisting of numerous segments of literary tradition, from recognisable literary *topos* to particular genres of poetry.

My analysis of the collections *Lelek sebra* and *Kolajna* will begin from current Croatian studies and comparative literary research on elements of Dante, Petrarch, and Baudelaire in these collections in order to deepen and systematise the detected intertextual connections. Finally, I shall offer my own reading of Ujević's *Kolajna* in the context of chansonnier poetry in order to show how Ujević typically makes use of this distinguished poetic genre, as well as how he reinterprets some of the most common features of the love lyric sequence in order to build a modern poetic cycle. I shall display the metafictional elements of Ujević's poetry in the first part of the collection *Auto na korzu*, which still relies on the troubadours and Petrarch as intertext, but which also now show self-reflexive references to the process of creating poetry. I shall approach the second part of this same collection and Ujević's radical poems written during the 1920s, most of which were only ever published in periodicals, as a whole, to show reflections of avant-garde trends in Ujević's poetry. Acceptance of certain poetic principles manifested in poetics of especially Futurism and Simultaneism brought the expressive capabilities of Ujević's poetic language to the very limits of intelligibility.

In the last phase of Ujević's work, I shall analyse his collections *Ojadeno zvono* and *Žedan kamen na studencu*, as well as poems published in periodicals from 1930-1955 in order to demonstrate that they display a different interpretation of intertextuality. The dominant intertextual reference in this part of Ujević's opus is the work of Émile Verhaeren, although viewed as a whole, no intertextuality in the sense of the previous collections can be identified. Generally, Ujević's late poetry is relatively conventional in terms of form and rhetoric, however his voluminous poetic production reveals certain types of poetic text to which I shall pay special attention.

This overview of Ujević's poetry from an intertextual perspective will show conclusively the course of his poetic development as related to different kinds of intertext, as well as how the referential framework within which he created one of the most outstanding bodies of modern Croatian literary work changed over time.

keywords: poetry, intertextuality, Tin Ujević, literary tradition, genre, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, love lyric sequence, symbolism, Charles Baudelaire, avant-garde, Futurism, metafiction, utopia, Émile Verhaeren, social poetry

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. TEORIJA INTERTEKSTUALNOSTI: POVIJESNI PREGLED	5
2.1. Uvodna razmatranja	5
2.2. Mihail Bahtin	8
2.3. Julia Kristeva	17
2.4. Roland Barthes	32
2.5. Michael Riffaterre	40
2.6. Gérard Genette	49
2.7. Dubravka Oraić Tolić	58
2.8. Intertekstualni pristup Ujevićevu pjesništvu	63
3. PJESNIŠTVO RANOG UJEVIĆA	65
3.1. Ujevićev „dupli sonet“	67
3.2. „Oproštaj“ u svjetlu Marulića, Baudelairea i Rimbauda	73
3.3. „Naše vile“ i žanr <i>ubi sunt</i>	86
4. INTERTEKSTUALNI ASPEKTI ZBIRKI <i>LELEK SEBRA I KOLAJNA</i>	99
4.1. Povijesni kontekst	99
4.2. Intertekstualni obzori	103
4.3. Ujević i Biblija	107
4.3.1. Kršćanska mistika	107
4.3.2. Biblijski <i>topoi</i>	113
4.3.3. „Svakidašnja jadikovka“	131
4.4. Danteovsko-petrarkistički intertekst	144
4.4.1. Tema žene	146
4.4.2. Lirski subjekt	152
4.4.3. Petrarkistički motivi	158
4.4.4. <i>Terza rima</i>	173
4.5. Ujevićeva <i>Kolajna</i> i poetika kanconijera	176
4.6. Simbolistički intertekst	193

4.7. Eksplicitna i implicitna intertekstualnost	215
4.8. Lelek političkoga sebra	216
5. OD TRUBADURA DO TELEGRAFISTA: UJEVIĆEVE PJESME IZ ZBIRKE <i>AUTO NA KORZU</i> I AVANGARDNE PJESME IZ 1920-IH	228
5.1. Ujevićeve metafikcije	229
5.2. Ujević futurist	243
6. KASNI UJEVIĆ: PJESME IZ ZBIRKI <i>OJADENO ZVONO</i> I <i>ŽEDAN KAMEN NA STUDENCU</i> TE PJESME NEUVRŠTENE U ZBIRKE OD 1930. DO 1955. GODINE	276
6.1. Socijalna poezija	285
6.2. Misaona poezija	302
6.3. Pejzažna pjesma i poetska veduta	311
6.4. Fenomenološke pjesme: <i>Dinggedichte</i>	316
7. ZAKLJUČAK	323
LITERATURA	330
ŽIVOTOPIS AUTORA	346

1. UVOD

U prvoj monografiji posvećenoj Ujeviću Ante Stamać usporedio je pjesnika s Protejom, mitskim bićem koje neprestano mijenja oblik i na se preuzima mnoštvo likova iz prirodnoga svijeta, personificirajući tako vječnu mijenu svih stvari kao temeljni princip bivanja.¹ Domišljatu usporedbu izvorno je izrekao Paul Valéry kada je u povodu stote obljetnice Goetheove smrti 1932. na Sorbonni održao predavanje o najvećem njemačkom pjesniku. No Stamać svakako nije pogriješio kad je s mitskom figurom komparirao i Ujevića, budući da je Ujević kao malokoji pjesnik, a napose u hrvatskom kontekstu, tijekom cijeloga svojega stvaralačkoga puta mijenjao način pjevanja te tako stvorio segmentiran opus, čije se faze poetički vrlo razlikuju, a nerijetko i međusobno suprotstavljaju. Ne jednom je o Ujeviću napisano da je on u bitnome pjesnik diskontinuiteta, lomova, naglih i naizgled konačnih prekida s dotadašnjom vlastitom pjesničkom praksom. Ono što se čini bitnim za takav Ujevićev razvoj jest to da promjene u poetičkim postavkama nisu bile samo posljedica spontanoga pjesnikovog umjetničkoga sazrijevanja nego da su one u pjesničkim tekstovima ostavljale uvijek različitu vrstu tragova onoga *već rečenoga*, onoga što postoji prije teksta te u aktualni pjesnički tekst, s autorovom voljom ili bez nje, ulazi s određenom poviješću uporabe i ondje stečenim prethodnim značenjima, sa sjećanjima na druge, prošle ili suvremene, književne kontekste, koja se u novom tekstu ne mogu do kraja prebrisati.

Ujevićeve poetičke mijene, drugim riječima, podudarale su se s promjenama intertekstualnih odnosa u njegovu opusu.

Pritom se tragovi drugih tekstova u Ujevićevim pjesmama nikako ne bi smjeli promatrati kao posljedica raznovrsne i bogate lektire. Upravo suprotno, gotovo od samih početaka Ujević u pjesničkim tekstovima demonstrira želju da u odnosu na odabrana književna djela, opuse ili tradicije propita i provjeri vlastitu poziciju. Ova karakteristična težnja pjesnika u epohi moderniteta Ujevića stoga nikako ne bi smjela prikazati kao pasivnoga primaoca utjecaja koji su dolazili izvana, bilo iz suvremene književnosti ili vremenski udaljenih pjesničkih tradicija. Reći takvo što bilo bi grubo pojednostavnjivanje stvarnih relacija, ali i logički upitan zaključak. Dojmljivo je to ilustrirao britanski povjesničar umjetnosti Michael Baxandall kada je napisao da ako ishodišni tekst X utječe na kasniji tekst Y, djelatni subjekt u tom je odnosu zapravo Y. Naime, nedvojbeno je da tekst X vremenski prethodi tekstu Y te da bez X ne bi moglo biti ni Y,

¹ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, str. 7.

ali prava narav njihova odnosa prikazat će se znatno preciznije ako ne smetnemo s uma da je tekst Y taj koji podjednako aktivno djeluje u smjeru teksta X jer ga parodira, imitira, asimilira, preoblikuje, citira, reagira na njega, pogrešno ga razumijeva itd.² Ovakva teza na Ujevićevu slučaju može se ilustrirati poznatim opisom njegove zbirke *Kolajna* kao (neo)petrarkističkoga ciklusa. Naime, u ovako postavljenim intertekstualnim odnosima Ujevića i Petrarce ili petrarkizma trebalo bi biti potpuno jasno da je Ujevićeva odluka da na pragu trećega desetljeća dvadesetoga stoljeća napiše lirski ciklus u kojemu će se obilato referirati na pjesnika talijanskoga *trecenta* samosvjesna autorska odluka, koja ima dalekosežne posljedice za interpretaciju toga pjesničkoga djela. Ujević je podjednako subjekt, kao i ishodišni tekst, u svojem dijalogu s književnom prošlosti.

S ovako shvaćenom teorijom utjecaja dolazimo zapravo na prag suvremene teorije intertekstualnosti. Intertekstualni pristup u Ujevićevu pjesničkom djelu pronalazi izrazito plodan teren jer su se tragovi različitih tipova interteksta obilato reflektirali u njemu, i to na mnogim razinama teksta: od motivske i tematske, preko simboličke i metaforičke, do razine lirske forme i žanra. Pritom je intertekstualnost u Ujevića samo povremeno bila posljedica autorske odluke, a barem podjednako često rezultat rada drugih mehanizama koji sudjeluju u oblikovanju teksta.

Konstanta je Ujevićeva pjesničkoga opusa, naime, da ga karakterizira dijaloški odnos s različitim oblicima široko shvaćenoga interteksta, a naša početna je teza da se njegove pojedine etape mogu diferencirati upravo prema različitom tipu intertekstualnosti koji u njima dominira. U doktorskom radu namjeravam poduzeti upravo takvu analizu Ujevićeva poetskoga opusa te ustanoviti i elaborirati međuknjiževne veze koje njegovo djelo uspostavlja. Svrha ovakva pristupa jest u konačnici izvesti određenu tipologiju intertekstualnih odnosa, koja bi mogla poslužiti kao osnova za periodizaciju Ujevićeva pjesništva.

Pritom ću analizirani korpus ograničiti samo na Ujevićeve autorske stihovane pjesničke tekstove. Oni, čini mi se, pružaju dovoljno materijala za prosudbe koja bi se mogle primijeniti i na Ujevićeve pjesme u prozi, a Ujevićevim prijevodima iz zaista velikoga broja stranih književnosti, u kojima je riječ o sasvim specifičnoj vrsti intertekstualnoga odnosa, zbog njihova bi opsega trebalo posvetiti zasebnu disertaciju.

² Michael Baxandall, *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven, CT i London, 1985, str. 58-59, nav. prema Mary Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Polity Press, 2003, str. 83-84. Isti ulomak navodi se i u Jay Clayton i Eric Rothstein, „Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality“, u: Jay Clayton i Eric Rothstein (ur.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Wisconsin University Press, 1991, str. 3-36, ovdje 6-7.

U drugom poglavlju najprije ću ponuditi kratak povijesni pregled teorije intertekstualnosti te sažeto prikazati radove glavnih teoretičara. Intertekstualnost se kao zaseban termin u književnoj teoriji javlja krajem 1960-ih u radovima Julie Kristeve, ali središnji je izvor suvremenoga shvaćanja pojma niz radova ruskoga teoretičara Mihaila Bahtina, s kojim stoga započinjem pregled. Poznato je da je „intertekstualnost“ vrlo fleksibilan pojam koji je u razradi gotovo svakoga pojedinoga teoretičara zadobio drukčije značenje, zbog toga ću nakon prikaza onih teorijskih djela koja tvore svojevrsni kanon intertekstualne teorije objasniti što ću od postojećih pristupa prihvatiti, razraditi i primijeniti kao metodu u ovome radu.

Nakon teorijskoga dijela, slijedi niz analitičkih poglavlja u kojima ću raščlaniti Ujevićevo pjesništvo iz intertekstualne vizure. Započet ću s pjesmama iz *Hrvatske mlade lirike* kako bih pokazao da mladi Ujević na književnu pozornicu stupa već uhvaćen u mrežu intertekstualnih odnosa, bilo da je riječ o nekim elementima početničkoga matoševskoga epigonstva bilo da je riječ o amblematskom „Oproštaju“ u kojemu samosvjesni autor otvoreno priziva tradiciju da bi se (naizgled) od nje oprostio.

U četvrtom poglavlju analizirat ću *Lelek sebra* i *Kolajnu*, pjesničke zbirke koje su dobrim dijelom i danas u očima kritike, kao i u očima šire kulturne javnosti, promatrane kao reprezentativne dionice Ujevićeva pjesništva. Obje zbirke bremenite su intertekstualnim vezama, a kompleksne odnose s književnom tradicijom (npr. ranovovjekovnom amoroznom poezijom) kao i pojedinim pjesničkim opusima (npr. Baudelaireovim) pokušat ću precizno opisati te pokazati razlike u načinu na koji svaki pojedini intertekst participira u oblikovanju Ujevićevih tekstova.

U petom poglavlju posebno pozornost poklonit ću trubadursko-petrarkističkim pjesmama iz zbirke *Auto na korzu* kao kasnom refleksu intertekstualne matrice na temelju koje je Ujević oblikovao veći dio pjesničkih tekstova iz prve dvije zbirke. No u odnosu na *Lelek sebra* i *Kolajnu*, amorozne pjesme iz *Auto na korzu* donose i neke karakteristične pomake, na primjer, veći broj metatekstualnih pjesama, što pokušavam sagledati u kontekstu nekih zanemarenih obilježja trubadurske lirike. U drugom dijelu poglavlja drugi dio zbirke *Auto na korzu* zajedno s Ujevićevim avangardnim pjesmama objavljenim u periodici tijekom 1920-ih promatrat ću kao jedinstven korpus, napisan na podlozi futurističke i simultanističke poetike, koje su u danom razdoblju Ujeviću ponudile nove mogućnosti oblikovanja pjesničkoga jezika. Budući da je pisanje u duhu avangardnih poetika Ujevićeve pjesničke tekstove dovelo do samoga ruba komunikativnosti, pokušat ću ih sagledati kao osobit vid radikalne intertekstualnosti.

U šestom poglavlju analizirat ću Ujevićev završni poetički zaokret koji je doveo do toga da u nekoj vrsti sinteze iskoristi iskustva esteticističke i avangardne faze kako bi napisao velik broj pjesama koje odlikuje konvencionalniji ustroj te u kojima tematske horizonte otvara novim područjima, prije svega društvenoj zbilji, čovječanstvu i određenim filozofskim problemima. Posljednjoj dionici Ujevićeva pjesništva pristupit ću polazeći od određenih tipova pjesama da bih demonstrirao kako u ovoj fazi Ujevićevi tekstovi aktiviraju sasvim drukčije tipove intertekstualnih odnosa u odnosu na prethodne faze.

U zaključku rada ponudit ću cjelovit osvrt na Ujevićevo pjesništvo iz intertekstualne vizure s namjerom da pokažem što opisane promjene intertekstualnih relacija u konačnici govore o cjelini njegova pjesničkoga djela. Ovakav pristup Ujeviću, nadam se, može ponuditi temelj za prosudbu i procjenu načina na koji je njegova poezija na podlozi različitih intertekstova izgrađivala vlastiti umjetnički integritet.

2. TEORIJA INTERTEKSTUALNOSTI: POVIJESNI PREGLED

2.1. Uvodna razmatranja

Otkako je pojam intertekstualnosti u književnu teoriju ušao krajem 1960-ih godina, doživio je toliko široku recepciju, neizostavno praćenu i značenjskim modifikacijama, da je danas u opasnosti da znači „samo ono što svaki pojedini kritičar želi da znači“.³

Pojam koji je Julia Kristeva osmislila kako bi istaknula relacijsku, a ne više supstancijalnu narav književnoga teksta u međuvremenu ni sam nije uspio održati stabilnost svojega semantičkoga polja, no to nije spriječilo, ili, točnije, upravo to je omogućilo da postane jednim od najraširenijih kritičkih termina suvremene književne teorije.⁴ Temeljna je zamisao Kristeve bila relativizirati strukturalističko gledište na književni tekst kao na samostalnu i samodostatnu cjelinu te naglasiti da se u slučaju teksta prvenstveno radi o nestabilnom polju značenja, poroznih granica, koje se sastoji od fragmenata i transformacija drugih tekstova.⁵ Kristeva je, razvijajući teoriju intertekstualnosti, preuzela ideje ruskog teoretičara Mihaila Bahtina o dijaloškom karakteru riječi u književnosti i primijenila ih na razinu teksta, a pritom je Bahtinovu teoriju modificirala preuzimanjem teorijskih uvida francuskih postrukturalista i lingvista, u prvom redu Jacquesa Derridaa, Jacquesa Lacana i Émilea Benvenistea. Tako je oblikovala pojam koji konstitutivnost svakoga teksta vidi u njegovoj isprepletenosti (lat. *intertextos*) s drugim književnim i kulturnim tekstovima, a ne više u njegovoj upućenosti na stvarnost izvan tekstualnosti.

Radikalna kritičarska gesta Kristeve nije bila usmjerena samo na strukturalistički tretman teksta nego je zahvaćala znatno dublje, u same epistemološke temelje proučavanja književnosti. Ono se pak tijekom posljednja dva stoljeća odvijalo u znaku teorije utjecaja. Otkako su sredinom 18. stoljeća, sa začecima romantičarske estetike, pojmovi genija i originalnosti počeli dobivati na vrijednosti, teorija utjecaja postala je osnovnom metodologijom povijesti književnosti i književne kritike.⁶ Razdvojiti „prirodne genije“ od imitatora, opisati međusobne utjecaje i pozajmice, uspostaviti hijerarhiju autora na kojoj počiva književni kanon postalo je zadaćom

³ Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, London i New York, 2011, str. 2.

⁴ Termin je Julia Kristeva uvela u tekstu „Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman“ objavljenom u časopisu *Critique* (br. 239, travanj 1967). Tekst je poslije uvršten u njezinu knjigu *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.

⁵ Vidi Vladimir Biti, „Intertekstualnost“, u: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, str. 224-226.

⁶ Vidi Jay Clayton i Eric Rothstein, „Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality“, u: Jay Clayton i Eric Rothstein (ur.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Wisconsin University Press, 1991, str. 3-36, ovdje 4-11.

svake nacionalne književne povijesti sve do prve polovice 20. stoljeća. Upravo je pojam „velikog autora“, središnji za teoriju utjecaja, postao predmetom radikalnoga odbacivanja Kristeve i Barthesa jer su u njemu vidjeli samo još jednu inačicu tradicionalnoga subjekta zapadne metafizike koju je trebalo transformirati. No iako je teoretičarka koja je inaugurirala pojam intertekstualnost od početka zamislila u radikalnom obliku, kasniji kritičari i teoretičari često su, kako pišu Clayton i Rothstein, s njim operirali u značenju proširene definicije utjecaja, i to takve koji bi obuhvatila „nesvjesne, društveno potaknute vrste oblikovanja teksta (na primjer, arhetipove ili popularnu kulturu); načine koncepcije (kao što su ideje 'u zraku'); stilove (kao što su žanrovi); i druga prethodna ograničenja i mogućnosti koja postoje za pisca“.⁷ Ubrzo se uspostavilo bitno proturječje između teoretiziranja intertekstualnosti i njezine praktične primjene pa je Kristeva u 1970-im odustala od pojma jer je, prema njoj, prečesto bio tumačen u smislu tradicionalne kritike izvora. Jonathan Culler, u tom je smislu, na sljedeći način jezgrovito sažeo osnovnu aporiju intertekstualnosti:

„(...) to je nezahvalan pojam za upotrebu zbog širokog i nedefiniranog diskurzivnog prostora koji označava, no kad ga kritičar suzi kako bi ga učinio upotrebljivijim tada se ili vraća natrag na tradicionalno i pozitivističko traženje izvora (što se pojmom upravo željelo prevladati) ili završava u određivanju pojedinih tekstova kao prototekstova na temelju interpretativne udobnosti.“⁸

U radu koji se namjerava baviti primjenom intertekstualnosti na iščitavanje jednoga od najprestižnijih pjesničkih opusa hrvatske književnosti 20. stoljeća, ovakve teorijske dileme predstavljaju i praktični problem – naime, kako shvatiti intertekstualnost u konkretnom pristupu književnom tekstu. Pitanje je, međutim, mora li se takva dilema razrješavati oblikovanjem sustavne teorije jer je intertekstualnost, kako je primijećeno, u osnovi „razdijeljen pojam“ (Graham Allen) te svaka njegova primjena analitičara suočava s interpretativnom odlukom koja neminovno sužava brojne implikacije koje postoje na načelnoj razini. Osim toga, pokušati izložiti neku vlastitu koncepciju intertekstualnosti, a zatim je provjeriti na opusu samo jednoga pjesnika, koliko god velik on bio, bilo bi *contradictio in adjecto*. No čak i da se korpus tekstova za tu svrhu znatno proširi pitanje je bi li takva teorija dosljedno mogla održati svoje

⁷ Jay Clayton i Eric Rothstein, „Figures in the Corpus“, str. 4.

⁸ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, Routledge, New York i London, 2001, str. 121. Prijevodi s engleskoga i francuskoga jezika su moji, osim ako nije drukčije naznačeno u literaturi.

pretpostavke jer se književnost pokazala začuđujuće otpornom na brojne pokušaje svojega apstraktnog zauzdavanja, na neki način dajući pravo teoretičarima intertekstualnosti što su žarište interesa premjestili s autora na književne tekstove, naglasivši njihovu, tako reći, beskonačnu mogućnost generiranja novih značenja.

Pregled koji slijedi u ovom poglavlju ne pretendira u tom smislu dati ni cjelovit prikaz povijesti intertekstualnih teorija. Takvi prikazi postoje u monografijama kao što su *Intertextuality* Grahama Allena, *Intertextuality: Debates and Contexts* Mary Orr i *History and Poetics of Intertextuality* Marka Juvana;⁹ sve tri iscrpno prikazuju nastanak, recepciju i probleme intertekstualne teorije te ću se i sam u uvodnom dijelu studije uvelike na njih oslanjati.

Ono što slijedi prikaz je glavnih teoretičara intertekstualnosti, u skladu s poznatim paradoksom da intertekstualnost kao u osnovi egalitarnu koncepciju u pristupu književnosti zagovaraju zapravo iznimno utjecajne autorske osobnosti.¹⁰ Pritom će iz pregleda biti vidljiva metodologija intertekstualnosti koju ću primjenjivati u analitičkom dijelu rada te namjera da ne preuzmem određenu cjelovitu koncepciju intertekstualnosti pojedinoga teoretičara nego da teorijama pristupim selektivno te iz njih izaberem one uvide i raščlambe koji se mogu primijeniti na čitanje Ujevićeve poezije. Ovakvim postupkom ne želim reći da ću pustiti da građa determinira istraživački postupak jer će izvan okvira ovoga rada ostati oni segmenti Ujevićeva opusa u kojima intertekstualni odnosi ne tvore bitnu okosnicu tekstova. Riječ je o tome da se selektivnim pristupom intertekstualnim teorijama zapravo zalažem za široko shvaćanje intertekstualnosti jer mi se, prije svega, čini da Ujevićevi intertekstualni postupci zahtijevaju takav pristup. Ujević, naime, u svojim poetskim tekstovima često poseže za pjesničkim slikama, općim mjestima (*topoi*), retoričkim postupcima, formulama, književnim kodovima, lirskim formama i žanrovima, koji su postojali i prije nastanka njegovih pjesničkih tekstova te u tom smislu on zahvaća u široki rezervoar književne tradicije i preuzima ono „već rečeno“ da bi tim fragmentima u kontekstu vlastitoga teksta podario novi književni život, a istovremeno vlastitom tekstu dao bitno obilježje novine, u modernističkoj gesti raskida sa shvaćanjem tradicije kao okoštale strukture koja se doživljava sa strahopoštovanjem.

Osim toga, intertekstualne teorije u radikalnom obliku, ako ih se prihvati bez ostatka, čini mi se, zanemaruju da to „već rečeno“ u strukturu novoga teksta, ako je to pjesnički tekst, ulazi u novo jedinstvo, što se ne zbiva slučajno. Pritom to ne želim reći da smatram da su jedino

⁹ Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, London i New York, 2011; Mary Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Polity Press, 2003; Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, Purdue University Press, 2008.

¹⁰ Jay Clayton i Eric Rothstein, „Figures in the Corpus“, str. 4.

autorski ovjerene intertekstualne relacije relevantne za razumijevanje teksta, jer jezik ni najvjekšiji autor ne može do kraja podvrgnuti vlastitim nakanama, što će se vidjeti i ovom radu, ali znači kako smatram da predstavljaju obilježje teksta koje se ne smije apriori odbaciti.

Intertekstualne reference u Ujevićevu opusu brojne su, no nisu sve jednako važne. Na pitanje o tome što je kriterij za odluku o tome je li u danom tekstu neka intertekstualna referenca važnija od druge, mogu samo reći da je takva odluka uvijek hermeneutičke naravi, što samo znači da intertekstualne relacije u Ujevićevu opusu opisane u ovom radu nipošto nisu iscrpljene. Uostalom, intertekstualnost kao način ili mogućnost čitanja književnoga teksta upravo predstavlja „definitivno odbijanje točke koja bi zaključila značenje i zamrzнула oblik“.¹¹

2.2. Mihail Bahtin

Julia Kristeva rodonačelnica je pojma „intertekstualnost“, ali on, kao uostalom ni mnogi drugi pojmovi uvedeni u polje književnoteorijskih rasprava u 1960-im, nije nastao *ex nihilo* nego na temelju tumačenja i interdisciplinarnog povezivanja različitih teorijskih pravaca u proučavanju književnosti 20. stoljeća – napose filozofije, lingvistike i psihoanalize – pri čemu su glavni izvor za osmišljavanje pojma Kristevi bili radovi ruskog teoretičara književnosti i filozofa jezika Mihaila Bahtina. Bahtinova kritika tradicionalne, u prvom redu saussureovske, lingvistike i stilistike te novo razumijevanje jezika i jezičnih znakova, kao i odnosa jezika i društvenopovijesne stvarnosti, o čemu je pisao tridesetak godina prije pojave prvih radova Kristeve, odigrali su presudnu ulogu u nastanku pojma. Zbog toga u prikazima povijesti intertekstualnosti Bahtinu pripada nezaobilazno prvenstvo pa će, primjerice, Marko Juvan u temeljitoj i obuhvatnoj monografiji *Povijest i poetika intertekstualnosti* jasno naglasiti Bahtinovu pionirsku ulogu (uz Derridaa) u obratu koji je najavio poststrukturalističku misao u shvaćanju jezika i književnosti:

„Ontološka polazišta intertekstualnosti bili su Bahtinova dijalogičnost i Derridaina kritika zapadnoga logocentrizma, dekonstrukcija Saussureova modela znaka i strukture – to jest, postmetafizička ideja otvorenoga lanca označitelja koja sugerira relativan značaj identiteta, smisla, subjekta, teksta i društvenopovijesne stvarnosti.“¹²

¹¹ Laurent Jenny, „The strategy of form“, u: Tzvetan Todorov (ur.), *French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge University Press i Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Cambridge-Paris, 1982, str. 34-63, ovdje str. 60.

¹² Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, str. 4-5.

Graham Allen u svojoj sintezi o intertekstualnosti ne zadovoljava se pak samo pozicioniranjem Bahtina kao preteče pojma nego mu dodjeljuje središnju ulogu u povijesti pojma: „Iz naše perspektive, Bahtin nije toliko autor iz čijih je djela proizašao pojam intertekstualnosti, koliko je jedan od glavnih teoretičara intertekstualnosti.“¹³

Bahtinova teorija jezičnoga znaka oblikovana je kao kritika teorije jezika Ferdinanda de Saussurea i formalne metode u proučavanju književnosti koju su prakticirali ruski teoretičari 1920-ih godina.¹⁴ Dok formalisti nastoje objasniti univerzalna obilježja „poetskoga jezika“, a sausserovska lingvistika jezik kao sinkronijski sustav, Bahtin naglašava da oba pristupa zanemaruju da jezik prvenstveno postoji u konkretnoj povijesnoj situaciji, koja ostavlja tragove u njegovima iskazima.¹⁵ Uopće je za Bahtina karakterističan pomak naglaska s proučavanja unutarnjih jezičnih struktura na proučavanje konkretne povijesne situacije u kojoj je neki iskaz izrečen. Upravo je pojam „iskaza“ presudan za Bahtinovo gledište na jezik te iskaz u njegovoj perspektivi postaje najmanja jedinica jezika koja treba biti uzeta za predmet analize:

„Svaki iskaz *kao celina* ima određeno i jedinstveno značenje, jedinstveni smisao. Nazovimo taj smisao celog iskaza njegovom *temom*. Tema mora biti jedinstvena inače bi bilo sasvim neosnovano govoriti o jednom iskazu. Tema iskaza u suštini je individualna i neponovljiva kao i sam iskaz. Ona je izraz konkretne historijske situacije koja je stvorila iskaz. (...)

Odatle proizlazi da temu iskaza ne određuju samo jezičke forme koje ulaze u njegov sastav – reči, morfološke, sintaksičke forme, glasovi, intonacija, – već i vanverbalni momenti situacije. Ako izgubimo iz vida te momente situacije, nećemo razumeti iskaz kao i onda kada iz njega izgubimo

¹³ Graham Allen, *Intertextuality*, str. 16.

¹⁴ Vidi Graham Allen, *Intertextuality*, str. 14-29.

¹⁵ Usp. „Formalisti su najpre suprotstavili dva jezička sistema – poetski i životnopraktični, komunikativni. Oni su mislili da je njihov glavni zadatak da dokažu tu suprotnost. To puko suprotstavljanje jednom zasvagda je odredilo ne samo osnove njihovog metoda, već i njihove navike u mišljenju i posmatranju i ukorenilo im sklonost da u svemu vide samo razlike.“ P. N. Medvedev, *Formalni metod u nauci o književnosti: kritički uvod u sociološku poetiku*, prev. Đorđije Vuković, Nolit, Beograd, 1976, str. 129. I dalje: „Formalizam, takav kakvog ga znamo, ne bi ni postojao da poetsku konstrukciju nije pokazao kao naličje pogrešno shvaćenog životno-praktičnog jezika i da je, umesto toga, nju postavio u složeno, mnogostrano uzajamno delovanje s naukom, retorikom, s životnom praksom.“ Ibidem, str. 146. Inače, uzroke ovako postavljenoj metodi pristupa književnosti Medvedev/Bahtin vidi u orijentaciji formalista na analizu futurističkoga pjesništva koje je potenciralo estetiku šoka te ujedno zanemarivalo etičke i spoznajne probleme, kao i ideološke sukobe koji postoje u zbilji. Ibidem, str. 155. Napominjem da se u ovom prikazu, kao što se to ne čini ni u većini drugih sintetskih prikaza teorije intertekstualnosti, neću baviti pitanjem autorstva radova koji su potpisani imenima V. N. Vološina i P. N. Medvedeva, odnosno pitanjem je li Mihail Bahtin stvarni autor tih radova, je li jedan od suautora ili je samo izvršio znatan utjecaj na njihove pisce. O tome su se mišljenja u posljednjih dvadesetak godina razlikovala, a za ovaj rad jedino je relevantno da su gledišta na pitanje jezika u književnom djelu koja se u sva tri pisca izlažu uglavnom konzistentna.

najvažnije reči. Tema iskaza je konkretna kao i historijski trenutak kome taj iskaz pripada. *Samo iskaz uzet u njegovoj konkretnoj punoći, kao historijski fenomen, ima temu.*¹⁶

U tom je smislu Bahtin vrlo kritičan prema apstraktnosti tradicionalne lingvistike koja umjesto jezika u individualnoj govornoj situaciji proučava jezik kao sustav znakova. Odnosno, rečeno De Saussureovim terminima, umjesto *parole* proučava *langue*:

„Jezik ne postoji sam po sebi već samo u spoju s individualnim organizmom konkretnoga iskaza, konkretnog govornog akta. Jezik se samo preko iskaza dodiruje s komunikacijom, upija njene žive snage, postaje realnost.“¹⁷

„Može se direktno reći da je *lingvističko mišljenje beznadno izgubilo osećanje za govornu celinu*. Lingvist se najsigurnije oseća u granicama rečenice. Što se ide dalje ka granicama govora, ka celini iskaza, njegova pozicija postaje sve nesigurnija. On uopće nema pristupa celini; nijedna lingvistička kategorija nije pogodna za određivanje celine.“¹⁸

De Saussure je kao predmet znanstvenoga proučavanja lingvistike odabrao *langue* jer se beskonačno mnoštvo pojedinačnih realizacija jezičnoga sustava ne može postaviti kao predmet znanstvenoga opažanja pa shodno tome niti dovesti do utemeljena i provjerljiva znanja. Bahtin međutim naglašava da *parole* kao pojedinačni iskaz ni u kom smislu nije individualna činjenica nego je izraz uvijek već odraz određene socijalne strukture te kao takav u sebi neminovno sadrži upisano ono općedruštveno.¹⁹

Načelna dijalogičnost jezika vidljiva je već na razini iskaza jer je svaki iskaz u konkretnoj govornoj situaciji uvijek nastao kao reakcija na neki prijašnji iskaz te je također istovremeno usmjeren prema budućnosti jer očekuje reakciju na sebe sama u obliku novoga iskaza (replike). Bahtin ističe *govornu interakciju* kao bitno obilježje komunikacijske situacije koja u iskazima ostavlja tragove svoje kontingencije.

„*Reč je u suštini bilateralni akt*. Ona se podjednako određuje time čija je, kao i time za koga je. Kao reč, ona je upravo *produkt uzajamnih odnosa govornika i slušaoca*. Svaka reč izražava 'jednog' u odnosu prema 'drugom'. Ja u reči oblikujem sebe s tačke gledišta drugog i, u krajnjem

¹⁶ Mihail Bahtin [V. N. Vološin], *Marksizam i filozofija jezika*, Nolit, Beograd, 1980, str. 111-112.

¹⁷ Ibidem, str. 137.

¹⁸ Ibidem, str. 124, isticanje u izvorniku.

¹⁹ Ibidem, str. 104.

liniji, sebe s tačke gledišta moga kolektiva. Reč je most izgrađen između mene i drugoga. Ako se on jednim krajem oslanja na mene, onda se drugim krajem oslanja na sabesednika. Reč je zajednička teritorija između govornika i sagovornika.“²⁰

Bahtinova dijaloška riječ, iskaz u konkretnoj govornoj situaciji, u sebi je natopljena brojnim ideološkim i vrijednosnim silnicama te je tako snažno socijalno obojena pa u sebi uvijek implicira i određeno svjetonazorsko stajalište. Osobit korak prema ideji intertekstualnosti kao međusobnom odnosu tekstova koji su autonomni u odnosu na svojega autora ili autorovu svijest koja ih je verbalno oblikovala, dakle tekstova kao samostalnih jezičnih entiteta čije značenje prvotne intencije njihovih stvaralaca ne mogu kontrolirati, Bahtin je formulirao govoreći o odnosu unutrašnjega doživljaja i jezika. Pri tome je obrnuo gledište dotadašnje lingvistike koja je cijeli komunikacijski proces tretirala kao linearan uzročno-posljedični lanac što vodi od autorove unutrašnje nakane preko kodirane jezične poruke do jednostavnoga dekodiranja iste poruke od strane primatelja (vidljiv, primjerice, u Jakobsonovu komunikacijskom modelu). Takav neposredan odnos govornika, jezika i sugovornika, prema Bahtinu, zapravo je fikcija jer ne samo što aktualizirani jezični iskaz ne odgovara unutrašnjim nakanama svojega pošiljatelja, nego je iskaz u toj mjeri određen kolektivnim karakterom jezika da povratno strukturira i samu individualnu svijest svojega tvorca:

„Realizovani izraz sa svoje strane vrši moćan povratni uticaj na doživljaj: on počinje da uređuje unutrašnji život, dajući mu određeniji i stabilniji izraz.

Ovaj povratni uticaj uobičenog i stabilizovanog izraza na doživljaj (tj. unutrašnji izraz) ima ogroman značaj i uvek se mora uzimati u obzir. Može se reći da se *ne prilagođava toliko izraz našem unutrašnjem svetu koliko se unutrašnji svet prilagođava mogućnostima našeg izraza i njegovim mogućim putevima i pravcima.*“²¹

I dalje:

„*Organizaciono središte svakog iskaza, svakog izraza nije unutra već napolju: u socijalnoj sredini koja jedinku okružuje.*“²²

²⁰ Ibidem, str. 95, isticanje u izvorniku.

²¹ Ibidem, str. 101, isticanje u izvorniku.

²² Ibidem, str. 104, isticanje u izvorniku.

Na sličnim će pozicijama Julia Kristeva nekoliko desetljeća poslije zasnovati svoju kritiku pojmova „značenje“ i „subjekt“ kojima operira i na kojima počiva tradicionalna lingvistika: „Lingvistička semiologija općenito prihvaća tezu da smisao poput 'supstancije' postoji i prije no što je zadobio svoju 'formaciju' u izrazu, bilo da je riječ o rečenici ili znaku (morfem, leksem itd.), što ga prisvaja misleći subjekt.“²³

Odnos pojedinca i jezika ne samo što nije u toliko mjeri instrumentalistički nego je Bahtin vrlo kritičan prema lingvističkoj pretpostavci postojanja jedinstvenoga jezika. Jedinstveni jezik, naime, konstrukcija je specifičnih ideoloških snaga koje su oblikovanjem takva apstraktnoga sustava željele centralizirati određene društveno-političke i kulturne zadaće.²⁴ Nasuprot takvu normiranom jeziku stoji stvarna govorna raznolikost (heteroglosija), a iz njezine perspektive „odozdo“ jezik nije apstraktan sustav znakova nego ideološki impregniran medij koji uvijek u sebe uključuje određene poglede na svijet i vrijednosne sudove. Govorna raznolikost ukazuje na široku unutarnju raslojenost jezika te njegovu imanentnu dijalogičnost.

Dijaloška narav jezika u književnosti je, prema Bahtinu, svoj adekvatni oblik pronašla u romanu. Roman kao žanr ima središnje mjesto u Bahtinovim promišljanjima literature, a na analizama romana artikulirao je neke od svojih najvažnijih pojmova kao što su „polifonija“, „heteroglosija“ i „dvoglasna riječ“.²⁵ Bahtin preuzima na sebe zadaću ukazivanja na specifičnosti romana kao književnoga žanra, i to ne kao samo još jednoga žanra nastaloga u slijedu književne evolucije nego kao žanra koji stoji izvan tradicionalnoga sustava književnih rodova i vrsta, dijelom i stoga što je oblikovan pred našim očima te njegov razvoj još nije dovršen. Tradicionalne poetike tu posebnost romana nisu adekvatno percipirale, stoga u njima romanu nije dodijeljena pozicija koju zaslužuje:

„U prošlosti velike organske poetike – Aristotelova, Horacijeva, Boaloova – prožete su dubokim osećanjem celine književnosti i harmoničnog povezivanja svih žanrova u toj celini. One kao da stvarno čuju tu harmoniju žanrova. U tome je snaga, neponovljiva celovita punoća i iscrpnost tih poetika. Sve one dosledno zanemaruju roman.“²⁶

Ako je Bahtinova teorija jezika svojim premještanjem naglaska s proučavanja apstraktnih jezičnih kategorija izvučenih iz konteksta žive komunikacije na proučavanje iskaza kao

²³ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974, str. 37.

²⁴ Mihail Bahtin, „Reč u romanu“, u: M. Bahtin, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989, str. 10-189, ovdje str. 23-25.

²⁵ Graham Allen, *Intertextuality*, str. 22

²⁶ Mihail Bahtin, „Ep i roman“, u: M. Bahtin, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989, str. 435-474, ovdje str. 437.

verbalnoga događaja ispresijecana društvenim i povijesnim silnicama značila oštru kritiku tradicionalne lingvistike, Bahtinovo proučavanje romana jednakom se silinom obušilo na polazišta tradicionalne stilistike.

Bahtin kritizira razdvajanje stila i jezika od pitanja žanra te uvodi pojam „stilistike žanra“ kako bi naglasio da pravi predmet stilističkih ispitivanja treba biti živi diskurs, a on je uvijek obilježen brojnim društvenim i ideološkim obilježjima koja se čak ni u umjetničkome tekstu ne daju zauzdati autorovim individualnim kreativnim snagama. Upravo je roman jedini književni žanr koji svekoliku govornu raznolikost iz zbilje čini predmetom svojega umjetničkoga oblikovanja te je u tom smislu, „mnogostilska, govorno raznolika, višeglasna pojava“.²⁷ Ako je ideja jedinstvenoga normiranoga jezika nastala kao izraz onih društvenih snaga koje su željele u kulturnom i sociopolitičkome pogledu centralizirati društvo, neovisno od njih čitavo su vrijeme postojale i društvene snage koje su, suprotno onim prvim, centripetalnim silama, težile decentralizaciji i razjedinjavanju. Te su ideološke sile nastajale prvenstveno na nižim društvenim razinama, a oblikovale su i svoje jezike uglavnom parodirajući, ismijavajući ili ironizirajući jezik viših društvenih slojeva ili službeni književni jezik epohe.

„Dok je pesništvo u zvaničnim društveno-ideološkim vrhovima rešavalo zadatak kulturne, nacionalne, političke centralizacije verbalno-ideološkog sveta – dole, na balaganskim i vašarskim binama zvučala je govorna raznolikost, ismejavanje *svih* 'jezika' i dijalekata, razvijala se književnost fabliau i švanka, uličnih pesama, izreka, anegdota, u kojima nije bilo nikakvog jezičnog centra, u kojima se igrala živa igra 'jezicima' pesnika, naučnika, viteza i dr., gde su svi 'jezici' bili maske i nije bilo pravog neospornog jezičkog lica.“²⁸

Roman kao žanr oblikovale su upravo takve centrifugalne sile društva, sile potekle iz srednjovjekovne karnevalske kulture, koje su ismijavale postojeće jezike pa su autori što su žanr razvili do njegova punog potencijala prije svega bili oni koji su uvidjeli da roman treba heteroglosiju iz zbilje umjetnički transponirati, a pritom ne potiskivati brojne glasove koji u njoj postoje i koji stoje u polemičnom odnosu prema službenim jezicima i službenim svjetonazorima. Prvenstvo u tom pogledu za Bahtina pripada Rabelaisu, Cervantesu, Swiftu, Fieldingu i Sterneu, a vrhunac doseže u romanima Dostojevskoga.

²⁷ Mihail Bahtin, „Reč u romanu“, str. 15.

²⁸ Mihail Bahtin, „Reč u romanu“, str. 27, isticanje u izvorniku.

Roman je, prema Bahtinu, jedini žanr koji društvenu raslojenost jezika čini svojom temom i koji specifičnim književnim postupcima orkestrira zasebne društvene jezike u proznu višeglasnu cjelinu. Zbiljska heteroglosija u tkivo romana ulazi kao jezik romanesknih likova, kao jezik pripovjedača, kao jezik autora ili kao jezik umetnutih žanrova (pisma, dnevnic i sl.). No bitno je obilježje unutarnje dijalogičnosti jezika da se ona nikada ne može u potpunosti otvoreno iskazati, nego uvijek neizravno, prelomljeno i uvjetno.

„Relativizovanje jezičke svesti, njena stvarna pripadnost društvenoj mnogojezičnosti i višejezičnosti nastajućih jezika, lutanje smisaonih i ekspresivnih intencija, zamisli te svesti kroz jezike (podjednako osmišljene i podjednako objektivne), za nju neizbežno, posredno, prelomljeno govorenje koje se ograđuje – sve su to neophodne pretpostavke autentične umetničko-prozne dvoglasnosti reči.“²⁹

Zato, ističe Bahtin, logika stilistike romana jest „prepričati svojim riječima“. Tako, dakle, da se u novom prepričavalačkom diskursu vide stilska obilježja teksta koji se prenosi, kao što se u parodiji vide obilježja teksta koji se parodira. Uopće je romaneskni prikaz jezika moguć zbog „sposobnosti jezika koji prikazuje drugi jezik da istovremeno zvuči i van njega i u njemu, da govori o njemu i istovremeno na njemu i sa njime, i, s druge strane, sposobnosti prikazanog jezika da istovremeno služi kao predmet prikazivanja i da sam govori“.³⁰

Tradicionalna stilistika nije prepoznala ovu specifičnu stilsku osobitost romana te je jeziku romana pristupala kao da je riječ o monološkom diskursu, kakav je za Bahtina karakterističan za retoričke žanrove kao i ostale vrste književnosti, a ponajprije pjesnički diskurs. Ako je roman nastao kao proizvod onih društvenih sila koje su ironizirale jedinstveni jezik i dominantni svjetonazor, upravo je poezija bila književna vrsta kojoj je povjerena zadaća kulturno-političkoga ujedinjenja. Bahtin tako odlučno odriče poeziji mogućnost da se u njezinu diskursu pojavi zbiljska višejezičnost jer je u pjesničkome tekstu sve podređeno jedinstvenoj monološkoj poziciji autora. Poezija u tom smislu oblikuje diskurs koji je odsječen od svojega društveno-povijesnoga konteksta, a temu tretira „nevino“ jer zanemaruje da predmet diskursa ima već određenu povijest vlastitih verbalnih artikulacija: „Reč [u pjesništvu] zaboravlja istoriju protivrečne jezičke svesti svoga predmeta, i isto toliko govornu raznolikost sadašnjost te

²⁹ Ibidem, str. 87.

³⁰ Ibidem, str. 120.

svesti.“³¹ Pjesnik u tom smislu depersonalizira postojeće društvene jezike, lišava ih kontingentnih tragova i u vlastitom poetskom diskursu jezik ispunjava samo vlastitim svrhama.

„Pesnik mora potpuno lično vladati svojim jezikom, prihvatiti jednaku odgovornost za sve njegove momente, sve ih potčiniti svojim i samo svojim intencijama. Svaka reč mora neposredno i direktno izražavati pesnikovu zamisao, između pesnika i njegove reči ne sme biti nikakve distance.“³²

Bahtin doduše priznaje da je i u poeziji moguća dvoglasnost svojstvena prozi, ali izričito naglašava da tu nije riječ o istoj pojavi. Dvoglasnost u poeziji nema društveno porijeklo i ona postaje ili stilistički postupak (kao, na primjer, u satiri) ili se razvija u pravi dramski dijalog, pri čemu gubi snagu unutrašnje razdvojenosti koja, tako reći, omogućuje *istodobno* postojanje dvaju glasova. Dvoglasnost u poeziji stoga Bahtin naziva „burom u čaši vode“.³³ Značenjska dvosmislenost je, nadalje, također svojstvena poeziji, ali ni tu se ne radi o istoj vrsti dvosmislenosti kao u romanu. Dvosmislenost u pjesništvu posljedica je raznovrsnih semantičkih odnosa između riječi i predmeta, ali ne radi se o tome da su u samoj riječi istovremeno prisutna dva glasa ili više njih.

„Pesnička reč je trop koji traži da se u njemu jasno osete dva smisla. Ali bilo kako da se shvati uzajamni odnos smislova u pesničkom simbolu (tropu) – taj odnos, u svakom slučaju, nije dijaloški i nikada, ni pod kakvim uslovima, ne može se zamisliti trop (na primer, metafora) raširen u dve replike dijaloga, to jest oba smisla razdvojena na dva različita glasa. Zato dvosmislenost (ili mnogosmislenost) simbola nikada za sobom ne povlači i njegovu dvoakcentnost.“³⁴

Upravo je Bahtinova teza o načelnoj (ne)dijalogičnosti poetskoga diskursa izazvala ukazivanja na neke proturječnosti u njegovoj teoriji. Tako je Graham Allen u svome sintetskom prikazu Bahtinovih ideja istaknuo da postoji nekonzistentnost u njegovu tretmanu jezika kao načelno dijalogičnoga s jedne strane te isključivo monološkom i autoritarnom tretmanu jezika poezije, s druge strane. Također, Allen svojoj argumentaciji prilaže kratku analizu pjesme Roberta Burnsa „A Red, Red Rose“ u kojoj pokazuje da u pjesničkome tekstu može doći do sraza

³¹ Ibidem, str. 33.

³² Ibidem, str. 53.

³³ Ibidem, str. 86.

³⁴ Ibidem, str. 88.

između službenoga književnoga jezika epohe i alternativnih jezika: Burns u pjesmi uz standardni engleski jezik koristi i neke škotske idiome, što ukazuje na postojanje određenih kulturnih i socijalnih napetosti između dvaju „jezika“, pri čemu ne može biti govora o tome da bi takav tekst podržavao autoritarnu i hijerarhijsku koncepciju društva.³⁵

Bahtinova razmišljanja o jeziku pjesništva u osnovi se ne razlikuju znatno od, primjerice, Hegelova tretmana poezije u sustavu njegove filozofije. I Hegel tvrdi da je u pjesništvu sve podređeno iskazivanju autorove osobe:

„Sadržinu lirskoga umetničkog dela ne može sačinjavati razvoj neke objektivne radnje koja u svojoj povezanosti predstavlja čitav jedan svet u njegovom obilju, već njegovu sadržinu sačinjava jedan individualni subjekt, i upravo zbog toga pojedinačne situacije i pojedinačni predmeti, kao i pojedinačan način na koji duševnost dolazi u takvoj sadržini do svesti o sebi *zajedno* sa svojim subjektivnim suđenjem, sa svojom radošću i sa svojim divljenjem i sa svojim osećanjima uopšte.“³⁶

Zajedničko Hegelu i Bahtinu jest pojam individualnoga subjekta kao autora. Naime, usprkos galilejskome obratu (kako ga je sam nazivao) kojim je nastojao izmijeniti temeljna shvaćanja jezika, riječi i romana, Bahtin ostaje privržen ideji autora kao samostalnoga djelatnoga subjekta. Čak i u polifoničnim romanima Dostojevskoga, usprkos tome što svaki lik u njima dobiva vlastiti glas, vlastiti diskurs i vlastita uvjerenja, autor ostaje instanca koja s nadređenoga plana orkestrira raznovrsne romaneskne „jezike“.³⁷

U pjesništvu pak autor, prema Bahtinu, u potpunosti zadržava svoju autoritarnu ulogu i jezik bez ostatka podvrgava vlastitim intencijama. Upravo će, međutim, francuski teoretičari okupljeni oko časopisa *Tel Quel* u 1960-im i 1970-im godinama, na čelu s Julijom Kristevom i Rolandom Barthesom, kritizirati pojam djelatnoga autora te oblikovati teoriju teksta u kojoj će tekst motriti kao samostalan entitet emancipiran od svojega tvorca. Pri tome dijalogičnost teksta i jezika neće za njih više biti društveno uvjetovana kao kod Bahtina nego će biti inherentno svojstvo samoga jezika. Ukidanjem autora kao organizacijske instance elemenata teksta, otvorit će se putovi intertekstualnom proučavanju svakoga teksta, a time i pjesničkoga. Pri tome će mnoge Bahtinove koncepcije, kao ona o dvoglasnoj riječi, polifoniji i heteroglosiji, nastaviti

³⁵ Graham Allen, *Intertextuality*, str. 25-26.

³⁶ Georg V. F. Hegel, *Estetika*, svezak III, prev. Nikola Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1975, str. 518, isticanje u izvorniku.

³⁷ Vidi Graham Allen, *Intertextuality*, str. 27.

život u donekle modificiranu značenju koji će im pridati francuski teoretičari, a prije svih Julia Kristeva. Kristeva će, nakon što je u osloncu na Bahtina inaugurirala pojam „intertekstualnosti“, upravo na primjerima francuskoga pjesništva s kraja 19. stoljeća, prvenstveno Lautréamontu i Mallarméu, pokazati kako se u radikalnim modernističkim poetskim tekstovima događa suprotstavljanje dominantnom buržoaskom poretku jer oni dobro demonstriraju prodor nesvjesnih nagona, tjelesnih poriva, iracionalnih predtemelja jezika i bitka – koje okuplja pod imenom „semiotičko“ – u simbolički poredak, što potresa epistemološke osnove društva, jezika, subjekta i smisla, te oblikuje sredstva za njihovu preobrazbu ili subverziju.³⁸

U svakom slučaju, Bahtinova pionirska uloga u nastanku teorije intertekstualnosti neprijeporna je jer su njegove teze dovele do obrata u razumijevanju teksta, budući da je on među prvima ukazivao na to da se tekst ne može motriti kao statičan, zatvoren i u sebi fiksiran entitet, kao i na to da se jezik u svojoj bitnoj dijalogičnosti ne može u cijelosti zahvatiti samo lingvističkim kategorijama. Njegovo nadahnuto pisanje o jeziku i književnosti, koje mjestimice poprima zanos netipičan za znanstveni diskurs, širom je otvorilo vrata suvremenim teorijama teksta.

„ (...) jer reč nije mrtav objektni materijal u rukama umjetnika koji se njom služi, nego je to živa reč, dosledna i verna sebi u svemu, reč koja može postati neumesna i smešna, može otkriti svoju uskost i jednostranost, ali čiji se smisao – jednom ostvaren – nikada ne može sasvim ugasiti.“³⁹

2.3. Julia Kristeva

Julia Kristeva pojam intertekstualnosti uvela je prvi put u članku „Bahtin, riječ, dijalog i roman“ objavljenom 1967. i poslije uključenom u njezinu knjigu *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969). Rad je nastao 1966. nakon što je Roland Barthes pozvao Kristevu da na njegovu seminaru održi predavanje u kojemu bi predstavila ruske teoretičare koji su se kritički odnosili prema formalističkoj školi, a izlaganje je poslije objavio u časopisu *Critique*.⁴⁰

Zanimljivo je da se članak u kojemu se inaugurira pojam koji će u književnoj teoriji doživjeti u sljedeća dva ili tri desetljeća tako plodnu i raznovrsnu recepciju zapravo najvećim dijelom sastoji od reprezentiranja ideja nekoga drugog teoretičara publici kojoj one nisu poznate.

³⁸ Vidi Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, osobito str. 70-83.

³⁹ Mihail Bahtin, „Reč u romanu“, str. 186.

⁴⁰ Julia Kristeva, *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969. Članak u knjizi nosi naslov „Le Mot, le dialogue et le roman“, a prilikom prve objave u časopisu „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“ (*Critique*, br. 239, travanj 1967). Na tekst ću se referirati prema engleskom prijevodu „Word, Dialogue and Novel“, objavljenom u: Toril Moi (ur.), *Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 34-61. Više o kulturnom kontekstu objave članka Kristeve vidi u Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, str. 97.

Svakako je stoga primjereno primijetiti da je i sam termin „intertekstualnost“ nastao u skladu s fenomenom koji nastoji objasniti: kao teorija sačinjena od teza iz starijih teorija, koje se međutim iznose u modificiranu obliku, tako da nije uvijek jednostavno precizno ustanoviti što je originalan prinos kasnijega teoretičara, a što izvorna zamisao ranijega.⁴¹

U brojnim prikazima djela Kristeve tako se, čini se, usuglasilo mišljenje da članak „Riječ, dijalog i roman“ u prvom redu treba promatrati kao zagovor Bahtinovitih ideja o jeziku i romanu pred francuskom intelektualnom publikom, zagovor prikazan u terminima i kategorijama koji su toj publici u tom času bili bliski i poznati: diskursom psihoanalize i semiotike.⁴² (Posebno se to odnosi na utvrđivanje paralela između Bahtina i Émilea Benvenistea te Bahtina i Jacquesa Lacana.)

Kristeva u članku zapravo obrađuje neke od središnjih pojmova Bahtinove teorije jezika i kulture kao što su dijalog, ambivalencija, karneval, menipejska satira te opreke monološkoga i dijaloškoga diskursa, odnosno epa i romana. Pri tome nije riječ o pukom prepričavanju Bahtinovitih teza nego o njihovoj interpretaciji te daljnjoj razradi. Mary Orr ističe da članak Kristeve ukazuje na svojevrsno kaskanje francuske intelektualne scene u pitanjima suvremene lingvistike u usporedbi sa strujanjima koja su se razvila u Rusiji 1930-ih godina.⁴³

Kristeva od početka članka nedvojbeno naglašava Bahtinovo prvenstvo u novom pristupu pojmu „teksta“. Pritom ističe da je Bahtin prvi odbacio statičan model teksta te tekst počeo motriti u kategorijama proizvodnje i proizvođenja, kao strukturu koja nastaje u odnosu na neku drugu strukturu.

„Ono što omogućuje dinamičnu dimenziju strukturalizmu jest njegova [Bahtinova] koncepcija 'književne riječi' kao *sjecišta tekstualnih površina* prije nego kao *točke* (fiksiranoga značenja), kao dijaloga između nekoliko vrsta pisanja: onoga pisca, naslovljenika (ili lika) i suvremenoga ili prošloga kulturnog konteksta.“⁴⁴

⁴¹ Jay Clayton i Eric Rothstein upozoravaju na činjenicu da je Kristevina tvorba pojma intertekstualnost bio „kompleksan intertekstualni događaj“ jer je Bahtinove ideje prezentirala posredstvom Lacanovih i Derridainih teorija. Vidi Jay Clayton i Eric Rothstein, „Figures in the Corpus“, str. 18.

⁴² Usp. „World, dialogue, text' [!], therefore, may be less Kristeva's manifesto for 'intertextuality' than her advocacy of various aspects of Bakhtin's extensive *oeuvre* within Russian semiotics channelled specifically towards a range of similar questions that were current in intellectual circles in France.“ Mary Orr, *Intertextuality*, str. 25. Vidi i prikaz shvaćanja intertekstualnosti Kristeve u Marko Juvan, *History and Poetics of Inertextuality*, str. 96-108.

⁴³ Mary Orr, *Intertextuality*, str. 25.

⁴⁴ Julia Kristeva, „Word, Dialogue and Novel“, str. 36.

Bahtinovu široko shvaćenu „drugost“ riječi kao temeljne jedinice živoga jezika, koja svoje porijeklo ima u konkretnoj društvenopovijesnoj stvarnosti, Kristeva pokušava usustaviti i artikulirati u kategorijama saussureovske lingvistike. Saussureovim pojmovima horizontalne i vertikalne jezične osi – koje je kasnije u svojim opisima metafore i metonimije preuzeo Roman Jakobson – Kristeva opisuje odnos govornika (pisca) i naslovljenika teksta s jedne strane te odnos teksta i kulturnoga konteksta s druge. Obje osi presijecaju se i reflektiraju na osnovnoj jedinici teksta – riječi.

Kada Kristeva tvrdi da odnos govornika (pisca) i naslovljenika „književnu riječ“ presijeca horizontalnom osi, tada treba istaknuti da se kategorija naslovljenika nipošto ne odnosi na povijesnoga čitatelja nego je riječ o inherentnoj instanci samoga teksta. Naime, težište Bahtinove kritike saussureovske lingvistike, podsjećamo, bilo je usmjereno na problem individualne govorne realizacije jezika (*parole*), koja se Bahtinu činila kao apstraktna kategorija jer u jeziku, on drži, nema ništa individualno. Svaki iskaz, a naročito književni, u sebi je uvijek već namijenjen nekome drugome (inače ne bi mogao računati ni na minimum razumijevanja, a pretendira na maksimum), a taj drugi kome je iskaz namijenjen prethodno strukturira i biva upisan u iskaz koji je samo prividno samostalno proizveo njegov autor. Vladimir Biti stoga je ovako sažeo Bahtinovu koncepciju drugoga u književnoj komunikaciji: „Pritom naslovljenik dobiva ulogu svojevrsne utopijske kompenzacije za nedostatke tzv. neposrednog razumijevanja, kakvo očituje subesjednik uronjen u socio-komunikacijske stereotipe svakodnevnog života.“⁴⁵

Druga os koja presijeca riječ u književnome djelu jest vertikalna, a odnosi se na povezanost konkretnoga književnoga teksta s prošlim ili suvremenim kulturnim kontekstom. Horizontalna i vertikalna os književne riječi čine dvije bitne dimenzije koje relativiziraju stabilan i statičan pojam teksta, otvarajući ga tako prema drugim tekstovima koji su, poput duboke strukture, u njega upisani i koji narušavaju njegovu prividnu monolitnost te čvrsto značenje. Upravo iz presijecanja vertikalne i horizontalne osi književne riječi Julia Kristeva izvela je pojam intertekstualnosti:

„Otud se horizontalna os (subjekt-naslovljenik) i vertikalna os (tekst-kontekst) poklapaju, osvjetljujući važnu činjenicu: svaka riječ (tekst) sjecište je riječi (tekstova) u kojemu se barem još jedna druga riječ (tekst) može iščitati. U Bahtinovim radovima, ove dvije osi, koje naziva

⁴⁵ Vladimir Biti, „Drugi“, u: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, str. 97.

dijalogom i ambivalencijom, nisu jasno razdvojene. No, ono što se čini kao manjak strogoće zapravo je uvid koji je prvi u književnu teoriju uveo Bahtin: svaki tekst načinjen je kao mozaik citata; svaki tekst preuzimanje je i preobrazba drugoga teksta. Pojam *intertekstualnosti* zamjenjuje pojam intersubjektivnosti, a pjesnički jezik iščitava se kao u najmanju ruku *dvostruk*.⁴⁶

U tom smislu književnome tekstu ne može se adekvatno pristupiti iz motrišta lingvistike, što su u prvoj fazi naročito pokušavali ruski formalisti („poetika i lingvistika“) jer status jezika u poetici i lingvistici pripada različitim planovima. Tim više ako se granice teksta, u skladu s Bahtinovim učenjem, rastvore prema dijakroniji i sinkroniji, prema drugim tekstovima i književnim žanrovima, tada pristup tekstu, naglašava Kristeva, mora biti translingvistički.

Cilj takva pristupa bio bi rasvijetliti jezik u književnome djelu u njegovoj temeljnoj dijalogičnosti. Dijalogičnost je rezultat spajanja dvaju znakovnih sustava koji presijecaju književnu riječ, no pri tome se semantička ambivalentnost koja nastaje ne razrješava u okvirima npr. dihotomije denotativno/konotativno nego ostaje otvorena kao istovremeno supostojanje dvaju (ili više) glasova, dvaju (ili više) različitih znakovnih sustava. Takvo je stanje pak moguće zbog spomenute sposobnosti jezika da istovremeno prikazuje diskurs drugoga te oblikuje vlastiti diskurs.⁴⁷ U tom smislu Kristeva govori o logici diskursa kao logici distance i relacioniranosti, pri čemu „dijalogičnost“ riječi, koja se ne razrješuje u fiksiranom značenju, dovodi do toga da u prvi plan, umjesto supstancijalnoga, sada izbija procesualni karakter teksta:

„Bahtinov termin *dijalogizam* kao kompleks sema stoga podrazumijeva dvostrukost, jezik, i logiku drugoga. Polazeći od toga, možemo naznačiti nov pristup pjesničkim tekstovima. Književna semiotika može prihvatiti riječ 'dijalogizam'; logiku *distance* i *relacioniranosti* između različitih jedinica rečenice ili pripovjedne strukture, upućujući na *postajanje* – u suprotnosti s razinom kontinuiteta i supstancije, koji poštuju logiku bitka i stoga su monološki.“⁴⁸

Posebno će u drugim radovima Kristeve taj dinamični aspekt teksta biti naglašen, kao uostalom i u djelima drugih teoretičara okupljenih oko časopisa *Tel Quel*, koji će o tekstu govoriti ne kao o proizvodu nego kao *produktivnosti*.

Premda su Bahtinovi uvidi uvelike relativizirali jedinstvenu autorsku svijest koja je odgovorna za značenje svih iskaza u nekom tekstu, on nije u potpunosti eliminirao instancu autora iz

⁴⁶ Julia Kristeva, „Word, Dialogue and Novel“, str. 37.

⁴⁷ Usp. Mihail Bahtin, „Reč u romanu“, str. 120.

⁴⁸ Julia Kristeva, „Word, Dialogue and Novel“, str. 37.

hijerarhijskih odnosa unutar diskursa. Za Bahtina autor ostaje prisutan kao najviša hijerarhijska razina teksta, kao ona koja organizira niže, međusobno suprotstavljene tipove diskursa, koja orkestrira polifoniju teksta (u prvom redu, romana). Stoga je Graham Allen istaknuo distinkciju koja u tom pogledu postoji između ruskoga teoretičara i francuskih poststrukturalista:

„Bahtinova vizija onoga što Todorov s pravom naziva intertekstualnošću društvena je, kakva je i njegova vizija ljudskih bića, te se kao takva, kako ćemo vidjeti, ponešto razlikuje od posstrukturalističke vizije koja, ako koristi pojam djelovanja [*agency*], za porijeklo značenja, pridaje ga samome jeziku, prije no ljudskim autorima. U Bahtinovu djelu postoji djelovanje, ali nema ljudske psihologije. Bahtinova dijaloška vizija ljudske svijesti, subjektivnosti i komunikacije temelji se, tako, na viziji prema kojoj jezik utjelovljuje neprestani dijaloški sukob ideologija, svjetonazora, mišljenja i interpretacija.“⁴⁹

Julia Kristeva primijetit će nadređenu poziciju koju autoru, kao tekstualnoj instanci, pridaje Bahtin te će u članku „Riječ, dijalog i roman“ u bilješci navesti (skraćeni) citat iz Bahtinova rada „Iz prahistorije romaneskoga diskursa“:

„Stoga, nema jedinstvenoga jezika ili stila u romanu. Ali u isto vrijeme postoji središte jezika (verbalno-ideološko središte) romana. Autor (kao tvorac romaneskne cjeline) ne može se pronaći ni na jednoj od razina jezika romana: on se nalazi u središtu organizacije gdje se sve razine presijecaju. Različite razine u različitom su stupnju udaljene od autorskoga središta.“⁵⁰

Ovom će citatu Kristeva dodati sljedeći opasku: „Zapravo, autor nije ništa više od *povezivanja* tih središta. Dodijeliti mu jedinstveno središte značilo bi ograničiti ga unutar monološke, teološke pozicije.“⁵¹

Relativiziranje autorske pozicije koju je započeo Bahtin s navedenom će korekcijom Kristeve biti radikalizirano te će u njezinoj koncepciji intertekstualnosti odgovornost za značenje biti prebačena na entitete kao što su sustav, diskurs, pisanje, dok će autor potonuti u anonimnost:

⁴⁹ Graham Allen, *Intertextuality*, str. 27.

⁵⁰ Mihail Bahtin, „From the Prehistory of Novelistic Discourse“, u: M. Bahtin, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1981, str. 41-83, ovdje str. 48-49. Citat sam u cijelosti naveo prema engleskom izdanju.

⁵¹ Julia Kristeva, „Word, Dialogue and Novel“, bilješka 18, str. 61.

„Subjekt pripovijedanja (S) uvučen je i stoga reduciran na kôd, na ne-osobu, na anonimnost (kao pisac, subjekt iskazivanja) posredovanu od treće osobe, muški ili ženski lik, subjekt iskaza. Pisac je tako subjekt pripovijedanja transformiran time što je postao dio sustava pripovijedanja; on nije ništa niti bilo tko, nego mogućnost permutacije iz S [subjekta] u N [naslovljenika], iz priče u diskurs i iz diskursa u priču. On postaje anonimnost, odsutnost, prazan prostor, te tako pušta strukturu da postoji kao takva.“⁵²

Za Kristevu intertekstualnost se rađa sa smrću autora pa je njezinim tezama iz ovoga ranog rada već pripremljen teren za Barthesov poststrukturalistički obrat koji će autorovu smrt i eksplicitno postulirati.

U radu „Poezija i negativitet“ Kristeva detaljnije razrađuje svoju teoriju intertekstualnosti.⁵³ U tekstu se dobro vidi njezin dug Bahtinu u pogledu preuzimanja pojma „dvostruke riječi“ kao temeljne jedinice teksta u njegovoj intertekstualnoj protežnosti, ali i vlastita razrada pa i preinačavanje Bahtinovih razmišljanja. Dok dijalogičnost riječi kao svojstvo jezika da u njemu prelomljeno istodobno zvuči više „jezika“ za ruskoga teoretičara ima porijeklo u zbiljskoj društvenoj raslojenosti govornika (koja dovodi do toga da nema jednoga jedinstvenog jezika, nego da postoje samo različiti jezici), a koju umjetnički eksploatira isključivo roman, za Kristevu se u svakom pjesničkom tekstu vide tragovi drugih tekstova:

„Pjesničko označeno referira se na neko drugo diskurzivno označeno, tako da se u poetskom iskazu može iščitati više drugih diskursa. Oko pjesničkoga označenoga stvoren je na taj način višestruki tekstualni prostor, čiji su elementi sposobni biti uključeni u konkretni pjesnički tekst. Taj prostor nazivamo *intertekstualnim*. Shvaćen kao intertekstualnost, pjesnički iskaz je manja zasebna cjelina unutar veće cjeline, koja je prostor tekstova uključenih u našu cjelinu.“⁵⁴

Ovakva definicija intertekstualnoga prostora te odnosa konkretnoga teksta prema ukupnosti drugih tekstova neminovno pobuđuje asocijacije na pojam „tradicije“, kako ga je, recimo, definirao T. S. Eliot u poznatom ranom eseju „Tradicija i individualni talent“. Za Eliota tradicija čini „idealni poredak“ kulturnih artefakata prošlosti, poredak koji se mijenja svakim novim umjetničkim djelom jer ono nužno stupa u odnos spram svega postojećeg kako bi se na pozadini

⁵² Ibidem, str. 45.

⁵³ Julia Kristeva, „Poésie et négativité“, *L'Homme*, br. 2, 1968, str. 36-63. Članak preuzet s internetske stranice: https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1968_num_8_2_366977

⁵⁴ Julia Kristeva, „Poésie et négativité“, str. 43.

poznate tradicije istaknula njegova novina. Također, novo djelo mijenja postojeći poredak jer se odnosi među pojedinačnim djelima kao i cjelini tradicije ulaskom novoga elementa moraju iznova definirati i ponovno uspostaviti.⁵⁵ Nije stoga neobično da kada Kristeva govori o tekstu kao pisanju i produktivnosti ipak povlašteni tretman daje tekstovima koji pripadaju specifičnoj povijesnoj poetici, naime onoj književnosti modernizma. Pitanje tradicije, kako smo vidjeli i kod T. S. Eliota, kao filozofski i književni problem, upravo se modernističkim književnicima nametnulo kao osobit izazov, stoga je dijalogični potencijal njihovih tekstova svakako veći u odnosu na, recimo, realističke tekstove. Izrijekom će to tvrditi i Kristeva kada u članku „Poezija i negativitet“ opisuje konstitutivnu ulogu intertekstualnosti u književnosti modernizma:

„Za pjesničke tekstove modernizma to je, može se bez pretjerivanja reći, temeljni zakon: oni se oblikuju preuzimajući i u isto vrijeme razarajući druge tekstove iz intertekstualnoga prostora; oni su, tako reći, diskurzivna *izmjenična sjecišta* [*alter-jonctions*]. Pjesnička praksa koja povezuje Poea – Baudelairea – Mallarméa pruža jedan od najdojmljivijih modernih primjera ovoga izmjeničnoga sjecišta. Baudelaire prevodi Poea; Mallarmé piše da će preuzeti pjesničku zadaću kao Baudelaireovo nasljeđe i njegovi prvi tekstovi slijede Baudelaireov trag; isto tako, Mallarmé također prevodi Poea i slijedi njegovo pisanje; Poe sa svoje strane polazi od Quinceya... Mreža se može dalje uvećavati, no uvijek će izražavati isti zakon, naime: pjesnički tekst proizvodi se u kompleksnom kretanju istovremene afirmacije i negacije drugoga teksta. Pjesnički jezik pojavljuje se tako kao dijalog tekstova: cijeli niz oblikuje se u odnosu na neki niz koji proizlazi iz drugoga teksta, tako da svaki niz ima dvostruku orijentaciju, prema reminiscenciji (evokacija drugoga teksta) i prema sabiranju, kako je govorio Mallarmé (transformacija drugoga teksta).“⁵⁶

U koncepciji *semanalize* (tj. semiotike) Kristeve književnost nema povlašteno mjesto nego se promatra kao tek jedna od različitih uporaba jezika, doduše specifična s obzirom da posebnu pozornost posvećuje pitanjima proizvodnje značenja. Premda tako u ukupnosti njezina tradicionalna opsega Kristeva derogira pojam književnosti, izdvojeno mjesto ipak će dodijeliti književnosti modernizma, čiji *proizvodi* (tekstovi) dobivaju sada laskavu titulu „pisanja“: „Na

⁵⁵ T. S. Eliot, „Tradicija i individualni talent“, u: T. S. Eliot, *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*, prev. Slaven Jurić, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 5-15.

⁵⁶ Julia Kristeva, „Poésie et négativité“, str. 46-47.

ovaj način, možemo prihvatiti naziv *pisanja* kada se odnosi na tekstove shvaćene kao produktivnost, kako bismo ih razlikovali u odnosu na koncepcije 'književnosti' i 'govora'.⁵⁷

Premda se svaki tekst može razumijevati kao produktivnost, književnost kraja 19. stoljeća stvorila je korpus tekstova koji „sami sebe vide kao produktivnost, koja se ne može svesti na reprezentaciju“⁵⁸ i oni su zapravo primarni materijal na temelju kojega je Kristeva oblikovala koncepciju intertekstualnosti.

U još jednom ranom članku, „Le texte clos“ iz 1968, također poslije objavljenom u knjizi *Séméiotikè*, Kristeva elaborira novo gledište na pojam teksta te još jednom naglašava da je produktivnost teksta usko povezana s njegovim intertekstualnim odnosima s drugim tekstovima:

„Tekst je dakle *produktivnost*, što znači: 1. njegov odnos spram jezika u koji je smješten redistributivan je (destruktivno-konstruktivan), stoga mu je bolje pristupiti putem logičkih kategorija nego usko lingvističkih; 2. tekst je permutacija tekstova, intertekstualnost: u prostoru teksta nekoliko iskaza, uzetih iz drugih tekstova, presijeca se i poništava.“⁵⁹

Mary Orr u svojoj interpretaciji Kristeve naglašava da povratni glagol „poništavati se“ („se neutralisent“) u danom opisu intertekstualnosti ne treba shvatiti u smislu međusobnog dokidanja tekstova koji ulaze u intertekstualni odnos nego u smislu njihova izjednačavajućeg poravnavanja: „Prethodni tekstualni materijal permutacijom s drugim u intertekstualnoj razmjeni gubi svoj poseban status, zbog toga što svi intertekstovi imaju jednaku važnost u intertekstualnom *procesu*.“⁶⁰ Ono što čini taj prethodni tekstualni materijal jesu drugi tekstovi iz općega kulturnoga konteksta (tradicionalnoga i suvremenoga), ali i društvo i povijest shvaćeni kao tekst. Odnos teksta prema društvenom i povijesnom kontekstu Kristeva želi zahvatiti pojmom „ideologem“ jer s obzirom na to da je značenje teksta promjenjivo, ono što utječe na tu promjenjivost jest upravo relacija pojedinoga teksta prema društvu i povijesti koji se sami neprestano mijenjaju:

⁵⁷ Julia Kristeva, „Semiotics: A Critical Science and/or a Critique of Science“, u: Toril Moi (ur.), *Kristeva Reader*, str. 74-88, ovdje 86.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Julia Kristeva, „Le texte clos“, *Langages*, 3/12, 1968, str. 103-125, ovdje 103. Članak preuzet s internetske stranice: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2356

⁶⁰ Mary Orr, *Intertextuality*, str. 28.

„Ideologem je ona intertekstualna funkcija koja se može pročitati kao 'materijalizirana' na različitim razinama strukture svakoga teksta, i koja se pruža duž cijele njegove putanje, dajući mu povijesne i društvene koordinate. (...)

Ideologem teksta jest središte u kojem misleća racionalnost zahvaća transformaciju *iskāzā* (na koje se tekst ne može svesti) u cjelinu (teksta), kao i umetanje ove cjeline u povijesni i društveni tekst.“⁶¹

Kristeva u svojoj koncepciji „intertekstualnosti“, vidjeli smo, naglasak stavlja na tekst kao proces, produktivnost i pisanje te ga time depersonalizira u odnosu na autora, koji je međutim za Bahtina još uvijek bio relevantna instanca s obzirom da prema njemu upravo uronjenost jezika u konkretni društvenopovijesni kontekst i uzrokuje dijalogičnost riječi. Ipak, uvodeći pojam „ideologema“ Kristeva pokazuje da književni tekst itekako ovisi o društvenom i kulturnom kontekstu. U tom smislu premda u opisu teksta „izbjegava ljudske subjekte u korist apstraktnijih termina“,⁶² ona ne dokida veze između teksta i društva. To će stajalište dalje razvijati u knjizi *Revolucija pjesničkoga jezika* gdje će pokazati da su inovacije i transformacije pjesničkoga jezika s kraja 19. stoljeća bile reakcija na cijeli niz društvenopovijesnih procesa kao i da su ti radikalni zahvati u pjesnički jezik imali duboke reperkusije na simbolički poredak, tj. društvo:

„Poezija je nastala sa žrtvovanjem kao trošenje teze [thèse] koja uvodi društvenosimbolički poredak, kao iskorištavanje silovitosti nagona kroz uspostavu jezika, no otada je postala, od renesanse i kratkoga romantičkog prekida koji je slavio žrtve Francuske revolucije, retorika, jezična formalnost, fetišizacija, nadomjestak tetičkoga. Uspostavljeni buržoaski režim konzumirao je ovu vrstu poezije još od restauracije 1852, svodeći je na ukrasnu ništavnost koja u svoj obzor nije uključivala nijednu temu svojega vremena. Kako dakle pronaći prakse potrošnje sposobne suprotstaviti se stroju, kolonijalnim osvajanjima, bankama, znanosti, vladi – ovim pozicijama gospodara koji skrivaju svoje nasilje i predstavljaju se kao puka neutralna zakonitost? Ponovni pronalazak silovitosti subjekta zahtijevao je spuštanje u najdublji stadij njegove uspostave, stadij suvremen uspostavi društvenoga poretka; spuštanje u stadij strukturne uspostave tetičkoga u jeziku kako bi, pojavljujući se kroz fonetički, sintaktički i logički poredak, ova silovitost prodrila do simboličkoga poretka i njegovih tehnokratskih ideologija koje su bile uspostavljene nad njom kako bi je ignorirale ili potiskivale. Kako bi poezija prodrila u epohu,

⁶¹ Julia Kristeva, „Le texte clos“, str. 36-37.

⁶² Graham Allen, *Intertextuality*, str. 35.

morala je prodrijeti do logike koja je vladala društvenim poretkom, ali morala je to učiniti putem iste te logike, tako što je prihvaćala i razrješavala njezinu poziciju, njezine sinteze, te, konačno, ideologije kojima je upravljala.“⁶³

Revolucija pjesničkoga jezika, središnje je djelo Kristeve, njezina doktorska disertacija objavljena kao knjiga 1974, koja je u polje suvremene književne teorije uvela neke utjecajne termine kao što su dihotomije semiotičko/simboličko i genotekst/fenotekst. Ukupno gledano, navedenim pojmovima Kristeva nastoji artikulirati novo stanje u jeziku nastalo nakon epistemološkoga prijeloma iz druge polovice 19. stoljeća, stanje koje se sumarno može opisati kao *razaranje diskursa*, a koje ima za posljedicu razaranje subjekta.⁶⁴ Kako bi to učinila uvodi opreku kojom opisuje dva temeljna područja jezika, konstitutivna za svaki proces označavanja: semiotičko i simboličko. U središtu semiotičkoga nalazi se *chora* (pojam preuzet iz Platonova *Timeja*): neiskaziv totalitet koji oblikuju nagoni i koja se istovremeno nalazi uvijek u pokretu, ali je i regulirana.⁶⁵ U cjelini, semiotičko je stjecište nagona, ritmova, zvukova i tjelesnih preduvjeta za usvajanje jezika, ali samo nije jezik nego prethodi jeziku u njegovoj društvenoj dimenziji. Za usvajanje jezika u društvenom smislu subjekt mora proći kroz tetičku fazu, koju Kristeva naziva „prag jezika“,⁶⁶ a u njoj se događa razdvajanje subjekta od objekta, čime subjekt stječe pretpostavku za jezično imenovanje i artikulaciju jezičnih kategorija, što stvara pretpostavke za stupanje subjekta u društvene odnose. Tu je već riječ o području jezika koje Kristeva naziva simboličko, kao „društvenom učinku odnosa prema drugome“,⁶⁷ koje stoga za Kristevu uključuje jezik i njegove kategorije (leksik, sintaksu) te uopće sve ono što je potrebno za komunikaciju. Pri tome simboličko kao područje racionalnosti ne ovladava u potpunosti semiotičkim, kao svojevrsnim nesvjesnim jezika, nego su oba pola neprestano povezana u dijalektičkom jedinstvu, pri čemu stupanj prodiranja semiotičkoga do manifestne razine simboličkoga ovisi o danim povijesnim okolnostima. U toj dijalektici kao suprotni polovi realiziraju se dva krajnja lika poezije: poezija kao fetiš i poezija kao ludilo.

Poezija kao fetiš apsolutizira „tetičko kao moguću teološku zabranu“ i postaje „fetišistički čuvar značenja“⁶⁸ – povijesni primjer takve realizacije apsolutne dominacije simboličkoga nad semiotičkim u pjesničkom jeziku, prema Kristevi, jest poezija parnasovaca, ali i poezija bilo

⁶³ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, str. 81.

⁶⁴ Ibidem, str. 13.

⁶⁵ Ibidem, str. 22-25.

⁶⁶ Ibidem, str. 43.

⁶⁷ Ibidem, str. 29.

⁶⁸ Ibidem, str. 81.

koje epohe koja bilo retoričko bilo formalno umijeće postavlja kao najviši princip poezije. Ostvarenje pjesničkoga jezika kao ludila, s druge strane, znači potpunu „negaciju tetičkoga u zamišljaju razmrskavajućeg iracionalizma“;⁶⁹ povijesni primjer takva prodora semiotičkoga u simboličko bilo bi automatsko pisanje nadrealista. No ono što obje ove krajnosti previđaju jest elementarna heterogenost subjekta kojega oblikuju procesi označavanja, a tu heterogenost uzrokuje dijalektičko jedinstvo semiotičkoga i simboličkoga, jedinstvo dvaju elemenata koji su potpuno razdvojeni, ali ujedno i neodvojivi.

Pjesnički je jezik, za razliku od, primjerice, znanstvenoga, u načelu sklon većem otvaranju iracionalnom semiotičkom području pred-jezika, ali pritom to nije svojstvo pjesničkoga jezika *per se* nego naročito jezika modernističke i avangardne književnosti s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Ovdje vrijedi upozoriti na još jednu distinkciju između Bahtina i Kristeve. Za razliku od ruskoga teoretičara, Kristeva Dostojevskoga, kao i starije paradigmatičke primjere višeglasnoga romana koje je Bahtin pronašao u Rabelaisu, Swiftu i Sterneu, još uvijek smatra predmodernim. Iako ističe da Dostojevski jest zaslužan za polifoniju glasova u romanu, on za nju ostaje u okvirima simboličke reprezentativnosti. Modernitet u romanu za nju započinje tek sa Joyceom, Proustom i Kafkom:

„Prijelom je nastao krajem devetnaestoga stoljeća; dok dijalog u Rabelaisa, Swifta i Dostojevskoga ostaje na reprezentativnoj, fikcionalnoj razini, polifonični roman našega stoljeća postaje 'nečitljiv' (Joyce) i smješten unutar jezika (Proust, Kafka). S ovim prijelomom – ne samo književnim nego i društvenim, političkim i filozofskim u naravi – problem intertekstualnosti (intertekstualnoga dijaloga) pojavljuje se kao takav.“⁷⁰

Kao književni egzemplum novoga pjesničkoga jeziku, koji eksplicira dijalektički rascijepljen subjekt, Kristeva izdvaja Lautréamontovu prozu i Mallarméovu poeziju jer njihovi tekstovi isprva zadržavaju proturječna opozicije semiotičko/simboličko unutar logike simboličkoga poretka, da bi taj poredak postupno iznutra razarali uvodeći u njegove moralne, sintaktičke, znanstvene i druge kodove silovitost nagona.

Subjekt ovako shvaćena jezika više nije nalik transcendentnom ili kartezijanskom subjektu tradicionalne filozofije i lingvistike nego je riječ o subjektu u procesu, koji više nije jedinstven

⁶⁹ Ibidem, str. 80.

⁷⁰ Julia Kristeva, „Word, Dialogue and Novel“, str. 42. Usp. i Graham Allen, *Intertextuality*, str. 48-49.

nego je podvojen, rascijepljen. Stoga Kristeva ističe da je njezin opis semiotičkoga neodvojiv od teorije subjekta koja uzima u obzir Freudovu uspostavu nesvjesnoga.⁷¹

Podjela jezika na semiotičko i simboličko primijenjena na književnost dobiva svoj pandan u cijepanju jedinstvenoga pojma teksta na genotekst i fenotekst.⁷² Genotekstu odgovara područje semiotičkoga pa on u sebi sadržava predjezične nagonске pulsacije; fenotekst, s druge strane, obuhvaća područje simboličkoga, dakle područje razlikovanja subjekta i objekta, područje ustrojenoga jezika, odnosno, u cjelini, svega onoga što nagonima lociranima u genotekst postavlja neku vrstu ograničenja (kao što to čine, na primjer, društvo, obitelj, religija).⁷³ S obzirom da je genotekst neka vrsta nesvjesnoga fenoteksta, genotekst se u književnosti ne pojavljuje kao takav, nego posredno, ostavljajući svoje tragove u površinskoj strukturi fenoteksta.

„Da bi se u tekstu naznačio genotekst potrebno je istaknuti prijenose nagonске energije primjetne na fonemskom (nagomilavanje ili ponavljanje fonema, rima) i melodijskom planu (intonacija, ritam itd.), a jednako tako u načinu na koji se semantička i kategorijalna polja pojavljuju u sintaktičkim i logičkim specifičnostima ili u ekonomiji *mimeze* (fantazija, odgoda denotacije, priča itd.) (...)“

Genotekst se tako predstavlja kao predležeci temelj jezika, koji ćemo označiti terminom *fenotekst*. Pod fenotekstom mislimo na jezik koji služi komuniciranju, a koji lingvistika opisuje kao „kompetenciju“ i kao „performativnost“. Fenotekst ostaje uvijek rascijepljen i podijeljen, nesvodiv na semiotičke procese koji djeluju u genotekstu. Fenotekst je struktura (može se proizvesti u smislu generativne gramatike), pokorava se pravilima komunikacije i pretpostavlja subjekt iskazivanja i naslovljenika. Genotekst je proces, prolazi područjima koja imaju relativna i privremena ograničenja i uspostavlja *put* koji nije zapriječen dvama polovima jednoznačne informacije između dva samostalna subjekta.“⁷⁴

Fenotekst bi u opisu Kristeve zapravo podrazumijevao ono što je u tradicionalnoj književnoj znanosti značio pojam „teksta“, a to je konkretni verbalni zapis. No ono što Kristevu prvenstveno zanima nije analiza tekstualne površine nego dopiranje do dublje razine pjesničkoga jezika na kojoj zakoni logike kao ni jezični zakoni u užem smislu ne djeluju, ali

⁷¹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, str. 30.

⁷² Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, str. 83-86.

⁷³ Usp. natuknicu „Tekst“ u Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, str. 531-533.

⁷⁴ Ibidem, str. 83-84.

djeluju predjezični, heterogeni i višestruki nagoni. Upravo ta kaotična, predverbalna i neodređena dubinska razina teksta strukturira njegove površinske iskaze. Odnos između dvije suprotne, ali i neodvojive razine teksta Roland Barthes u svojoj je interpretaciji ideja Kristeve opisao ovako: „Beskonačna označivost [*signifiance*] zapravo je dana kroz kontingentno djelo, a ta razina kontingencije odgovara razini fenoteksta.“⁷⁵

Dok u *Revoluciji pjesničkoga jezika* Kristeva uvodi nove pojmove kao što su semiotičko/simboličko i genotekst/fenotekst, kojima nastoji, pod otvorenim utjecajem Sigmunda Freuda i Jacquesa Lacana, prikazati da su jezik i tekst ustrojeni nalik na ljudsku psihu, istovremeno u svom središnjem djelu napušta plodan termin koji je uvela u književnoteorijsku raspravu – intertekstualnost. Kristeva se naime upušta u kritiku recepcije pojma „intertekstualnosti“, tvrdeći da je uglavnom bio interpretiran u tradicionalnom značenju tekstualne kritike izvora. Stoga da bi opisala tekstualni proces u kojima jedan sustav znakova (ili njih nekoliko) prelazi u drugi u raspravu uvodi pojam *transpozicije*. Taj se proces, prema Kristevi, odvija mehanizmima koji su nalik mehanizmima nesvjesnoga koje je Freud nazvao premještanjem (*Verschiebung*) i sažimanjem (*Verdichtung*), no ne može se u cijelosti svesti na njih. Naime, prijelaz iz jednoga znakovnoga sustava u drugi za sobom povlači i izmjenu tetičke pozicije, to jest razaranje stare pozicije i uspostavu nove. Upravo je od ključne važnosti što taj prijelaz za sobom povlači i uspostavu nove pozicije subjekta iskazivanja. Naime, sama ontološka činjenica da je subjekt neprestano izložen mogućnosti razaranja svoje trenutne pozicije destabilizira ga i u njega unosi rascjep, stoga je njega nemoguće više zamisliti kao stabilni monolitni kartezijanski subjekt.

„Termin *inter-tekstualnosti* označava taj prijelaz iz jednoga znakovnoga sustava (ili više njih) u drugi; no s obzirom na to da se ovaj termin češće koristio u banalnom značenju tekstualne 'kritike izvora', predlažemo termin *transpozicija* zbog toga što preciznije označava da prijelaz iz jednoga sustava označavanja u drugi zahtijeva novu artikulaciju tetičkoga – iskazne i denotativne pozicionalnosti. Ako prihvatimo da je svaka praksa označavanja područje transpozicija raznovrsnih označiteljskih sustava (inter-tekstualnost), tada možemo razumjeti da njegovo 'mjesto' iskazivanja i njegov označeni 'predmet' nikad nisu jedinstveni, potpuni i identični sami sebi, nego uvijek pluralni, razmrskani i podložni tabličnom modeliranju.“⁷⁶

⁷⁵ Roland Barthes, „Theory of the Text“, u: Robert Young (ur.): *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Routledge, London-New York, 1981, str. 31-47, ovdje 38.

⁷⁶ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, str. 59-60.

Neovisno od toga nazivamo li procese u kojima se u tekstu jedan znakovni sustav zamjenjuje drugim intertekstualnošću ili transpozicijom svakako je njihova detekcija i artikulacija velik prinos Kristeve u opisivanju obilježja subjekta moderne književnosti. Takav je subjekt rascijepljen jer je određen jezikom, koji je pak sam podvojen na semiotičko i simboličko, to jest na iracionalne i neprilagodljive nagone s jedne strane te društvena, zakonska i komunikacijska ograničenja s druge. Svijest o takvoj naravi modernoga subjekta, prema Kristevi, po prvi je put iskazana u modernističkih i avangardnih književnika s kraja 19. i početka 20. stoljeća, kao što su Lautréamont, Mallarmé, Joyce i Artaud, stoga se intertekstualna književnost u užem smislu po prvi puta i javlja u njihovim tekstovima jer u njima nagonske pulsacije genoteksta duboko prodiru, uznemiravaju i destruiraju površinu fenoteksta: „U kapitalističkom načinu proizvodnje, među brojni praksama označavanja, samo neki avangardni književni tekstovi uspijevaju prijeći beskonačnost procesa, to jest dosegnuti semiotičku *chora* koja modificira lingvističke strukture (Mallarmé, Joyce).“⁷⁷

U pogledu Ujevića, dodajmo da će takav rascijepljen subjekt donekle biti vidljiv i u Ujevićevim pjesmama, a naročito u zbirkama *Lelek sebra* i *Kolajna*, u kojima će nakon matoševske faze u kojoj je, kao i ostali pripadnici Matoševa kruga, poeziju u najvećoj mjeri podređivao simboličkoj sferi – tako da se može govoriti o fetišizaciji poetske forme (kult forme) – Ujević inaugurirati nov tip lirskoga subjekta. Lirski subjekt *Leleka sebra* i *Kolajne* tako je mahnit, vehementan, čas ekstatičan, čas pun kajanja, u cjelini nošen i trgan nagonima, a istovremeno artikulira stihove koji više nisu monolitni i ritmički pravilni kao u pjesmama napisanim do 1914.⁷⁸ Retorika njegova subjekta u isti mah postaje bogata metaforama i općim mjestima iz Staroga zavjeta i amorozne petrarkističke lirike, a njome evocira velike patnike i zaljubljenike iz kulturne povijesti Zapada. U tim se Ujevićevim zbirkama, međutim, ne može govoriti o *utjecaju* Dantea, Petrarce ili biblijskih knjiga na njihovu tekstualnu fakturu, kao što se, uvjetno, može govoriti o Matoševu utjecaju na Ujevićevu liriku napisanu od 1909. do 1914. (preciznije bi bilo govoriti o intertekstualnosti epigonskog tipa). Ujević u *Leleku sebra* i *Kolajni* uvodi tip lirskoga subjekta u hrvatsko pjesništvo koji žudi za stanjem cjelovitosti i osjećajem punine, no kako ih ne može neposredno dosegnuti, pokušava vlastiti osjećaj nemoći i praznine izraziti identificirajući se sa srodnim velikim „patnicima“ iz književne i kulturne povijesti: Kristom,

⁷⁷ Ibidem, str. 85.

⁷⁸ Vidi Zoran Kravar, „Jedanaesterca (Augus)tina Ujevića“, u: Z. Kravar: *Tema „stih“*, 1993. Ujević, inače, i u esejima nakon 1914. počinje kritički govoriti o kalupu forme u Matoševoj pjesničkoj praksi. Vidi T. Ujević, „Studija o Matošu“, *SD XVI*, str. 47.

Danteom, Petrarcom, Augustinom, Jobom, Jeremijom i dr. Intertekstualnost *Leleka sebra* i *Kolajne* indikator je izostanka osjećaja punine njihova lirskoga subjekta, a on ga u dijalogu s velikim lirskim tradicijama pokušava na neki način kompenzirati. Takav postupak kompenzacije dakako filozofski i psihološki je bezuspješan, ali je njegova verbalna artikulacija porodila bravuroznu modernističku liriku.

Inače, Susan Stanford Friedman ukazala je na proturječje Kristevine kritike navodno pogrešna razumijevanja termina intertekstualnosti u smislu kritike izvora, rekavši da je pokušaj Kristeve da tekstualnu kritiku izvora u potpunost razdvoji od teorije intertekstualnosti suprotno samoj intertekstualnoj teoriji, kako je izložena u radovima Kristeve. Intertekstualnost je kao teorija zamišljena da, između ostaloga, ukaže na značenjsku autonomiju teksta u odnosu na izvorne autorove intencije. No kritika recepcije pojma intertekstualnosti Kristeve može se razumjeti kao njezina želja da zadrži „pravo značenje“ pojma intertekstualnosti, što je evidentno proturječje. Friedman ukazuje da Kristeva zapravo pokušava kontrolirati značenje pojma koji je uvela u polje književnoteorijskih rasprava, a koji je upravo trebao opisati nemogućnost kontrole značenja u književnoj i kulturalnoj komunikaciji:

„Nova definicija 'inter-tekstualnosti' Kristeve kao 'transpozicije jednog (ili nekoliko) znakovnih sustava u drugi' korisno razjašnjava izvorne intencije njezina termina. Ali nova definicija može se protumačiti i kao ortodoksna želja za čistoćom ideje. Njezina aluzija na utjecaj kao 'kritiku izvora' metonimijsko je 'pogrešno čitanje' [*misreading*] (u Bloomovim terminima) metodologije u studijama utjecaja, koje je zacijelo znatno složenije no što je 'kritika izvora'. Ovaj redukcionizam zapravo može biti simptom želje da se kontrolira diseminacija intertekstualnosti, da se izvrši *utjecaj* na buduću upotrebu ideje koju je stvorila.“⁷⁹

Usprkos tome što je ovakvim postupkom pokazala da ni radikalna teoretičarka intertekstualnosti nije imuna na problematiku utjecaja, Kristeva je, čini se, imala barem jednog sugovornika koji je fenomen intertekstualnosti razumio na način koji je odgovarao njezinim intencijama. Bio je to Roland Barthes.

⁷⁹ Susan Stanford Friedman, „Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author“, u: Jay Clayton i Eric Rothstein (ur.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1991, str. 146-180, ovdje 153.

2.4. Roland Barthes

Uz Juliu Kristevu, Roland Barthes zacijelo je najvažniji teoretičar koji je pisao o teoriji intertekstualnosti, a izvršio je vjerojatno i najsnažniji utjecaj na radikalnu promjenu u poimanju književnoga teksta koje u drugoj polovici 1960-ih godina stubokom izmijenilo način proučavanja književnosti.

Odmah na početku treba reći da sintagma „teorija intertekstualnosti“ ne odgovara pravom stanju stvari u diskursu onih koji su o intertekstualnosti pisali. Naime, intertekstualnost, premda je vrlo utjecajna i raširena koncepcija, nije znanstvena paradigma poput, primjerice, strukturalizma u lingvistici ili marksizma u povijesti književnosti. Kao bitno obilježje književnih tekstova intertekstualnost se ne može razmatrati izvan odnosa s drugim temeljnim pojmovima teorije književnosti, kao što su tekst, značenje, smisao, autor i sl., koji su doživjeli temeljitu reviziju u tekstovima francuskih teoretičara od druge polovice 1960-ih godina nadalje. Osim zbog povezanosti s ostalim srodnim pojmovima u književnoteorijskom polju te u tom smislu određene nesamostalnosti koja bi načelno sprečavala da se o samom pojmu izgradi sustavna refleksija, tj. „teorija“, pisanje o intertekstualnosti ne bi se moglo zvati teorijom i zbog toga što – čak ni kada bi se uzeo u obzir širi kontekst analitičkoga aparata – teoretičari koji su se intertekstualnošću bavili nisu sustavno nadograđivali pojam niti dublje upoznavali fenomen koji se iza imena skriva, nego je svaki teoretičar, u neku ruku, oblikovao vlastitu teoriju intertekstualnosti, dakle u nekoj mjeri modificirao prethodnu artikulaciju pojma, a to se zbivalo čak i unutar opusa jednog teoretičara (kao što je bio slučaj s Juliom Kristevom). Naposljetku, teoriju intertekstualnosti ne bi se moglo zvati strogim znanstvenim imenom „teorije“ ni zbog toga što teoretičari namjerno svojim uvidima nisu željeli dati zaokružen i dosljedan karakter usustavljena znanja jer bi takva forma spoznaja o intertekstualnosti bila u suprotnosti s onime što se samim pojmom željelo objasniti ili što se njime željelo izvršiti, a to je odlučno suprotstavljanje dovršenom, stabilnom, jednoznačnom, monološkom diskursu koji je obilježavao i tradicionalnu književnost i njezino proučavanje.

Povezanost pojma intertekstualnosti s drugim osnovnim pojmovima književnoteorijskoga instrumentarija dobro se vidi u pisanju Rolanda Barthesa, upravo zbog toga što je, za razliku od mjestimice konfuznoga i teško prohodnog diskursa Kristeve, Barthes „najrazgovjetniji od svih pisaca koji su se bavili koncepcijom intertekstualnosti“.⁸⁰

⁸⁰ Graham Allen, *Intertextuality*, str. 59.

Premda Barthesova temeljita kritika tradicionalnih temeljnih pojmova teorije književnosti ne ide samo za tim da u postojeću hijerarhiju ugradi vlastite termine nego da ukine hijerarhiziranost kao takvu, u prikazu njegove teorije ići ćemo uobičajenim redosljedom prema pojmovima: autor, tekst i čitatelj, kako bismo prikazali na koji im način Barthes mijenja ustaljeno značenje te obrće poziciju koju su imali u proučavanju književnosti i pisanju o njoj.

Barthesov esej „Smrt autora“ jedan je od temeljnih i najpoznatijih tekstova suvremene književne teorije. U njemu Barthes, nadovezujući se na Nietzscheovo proglašenje „smrti Boga“ u *Veseloj znanosti* i Foucaultovo proglašenje „smrti čovjeka“ u *Riječima i stvarima*, postulira kraj metafizičke i teološke koncepcije autora koji je u književnome djelu odgovoran za njegov konačni smisao, a koja je obilježila proučavanje književnosti u devetnaestom stoljeću.⁸¹ Autor nije, naglašava Barthes, univerzalna i iznadpovijesna nego moderna pojava, iznašašće novovjekovlja i prosvjetiteljstva te konačna posljedica kapitalističke ideologije. „Autor je (...) proizvod našeg društva koje je, izrastajući iz srednjeg vijeka, s engleskim empirizmom, francuskim racionalizmom i osobnom vjerom reformacije, otkrilo prestiž pojedinca ili, kako se to plemenitije kaže, 'ljudske osobe'.“⁸² Dokidanje autora ima dalekosežne posljedice za razumijevanje književnoga teksta jer u cijelosti izokreće prešutnu paradigmu na kojoj počiva cijela institucija književnosti, a prema kojoj se autor najprije domisli smisla koji djelom želi izraziti, zatim za taj smisao izabire najprikladnije riječi, a posao kritičara je da, idući suprotnim smjerom, preko tih riječi odgonetne upravo taj izvorni smisao koji je postojao prije verbalizacije. Barthes dovodi u pitanje samorazumljivu relevantnost autorove osobe za značenje književnoga teksta, čija se neupitnost počela činiti gotovo prirodnom. Upravo želeći pokazati da takva samorazumljivost nipošto nije prirodna nego je posljedica određene kulturne tradicije i ideološkog djelovanja te, u konačnici, metafizičkoga poimanja književnosti, kulture i svijeta, Barthes prokazuje koncepciju autora (i autorstva) kao povijesnu kontingenciju, čijim uklanjanjem do izražaja dolazi pluralitet samoga teksta.

Ruku pod ruku s pojmom autora u filologiji i hermeneutici išao je i pojam djela kao tvorevine kojoj autor temporalno-logički prethodi i prema kojoj stoji u istom odnosu „kao otac vlastitom djetetu“.⁸³ Djelo za Barthesa obiluje istim onim metafizičkim i ideološkim implikacijama koje je već kritizirao ustanovljujući smrt autora, ono je proizvod „civilizacije znaka“ i trajno vezano

⁸¹ Usp. natuknicu „Autor“ u Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, str. 22-27.

⁸² Roland Barthes, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 197-201, ovdje 197.

⁸³ Roland Barthes, „Smrt autora“, str. 199.

uz smisao („označeno“), a ujedno, u sociološkom smislu, djelo je predmet potrošnje, dok je njegov čitatelj pasivni konzument. Stoga kao predmet pisanja o književnosti („književne kritike“) Barthes podastire pojam „teksta“, a pri tom tradicionalnom, filološkom pojmu teksta stubokom mijenja značenje.⁸⁴

Tekst se tradicionalno smatrao „fenomenalnom površinom književnoga djela“, njegovim grafijskim zapisom i jamcem smisla koji mu je autor povjerio na čuvanje te kojemu stoga i pripada dio zasluga „duhovne slave djela“, ali samo kao njegovu neophodnom slugi.⁸⁵ Barthes sada izokreće ovakvu hijerarhiju odnosa između teksta i djela te i u vrijednosnom smislu povlašteno mjesto daje pojmu teksta, ali u značenju koje uvelike nadilazi okvire koje je tekst imao u lingvistici i retorici. Nov pojam teksta nije lako definirati jer, prema Barthesovim riječima, „tekstu se može pristupiti putem definicija, ali i (možda prije svega) putem metafora“,⁸⁶ što Barthes nerijetko i čini te svjesno termin „tekst“ ostavlja u stanju lebdeće neodređenosti, ne želeći mu dati čvrsto značenje jer bi time zapravo obnovio metafizički postupak koji želi kritizirati. Važno je reći da nov pojam „teksta“, koji Barthes znakovito piše velikim početnim slovom, nije nastao samo značenjskim proširenjem staroga pojma nego je riječ o novom entitetu koji je nastao interdisciplinarnim presijecanjem triju znanstvenih disciplina: strukturalne lingvistike, marksizma i psihoanalize, čije je umrežavanje i dovelo do mogućnosti njegove artikulacije.⁸⁷ Zato je nov pojam teksta neodvojiv od nove teorije teksta, a za nju je pak svojstveno neprestano propitivanje vlastitoga jezika i vlastitih epistemoloških i ideoloških pozicija. U tome se nova teorija razlikuje od tradicionalnih diskursa društvenih i humanističkih znanosti. Upravo zato Barthes ne podastire jasnu i zaokruženu definiciju onoga što smatra „tekstom“ niti ustrajava na strogo razgraničavanju „djela“ od „teksta“. Jer, precizna zaokruženost termina svojstvena je samo prvome pojmu kao proizvodu metafizičkoga mišljenja, dok je drugi fluidan i apstraktan: „Tekst je metodološko područje. (...) djelo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku, on može egzistirati samo u pokretu govora (ili, još bolje to je Tekst zato što zna za sebe da je tekst) (...) *Tekst se doživljava samo u djelatnosti proizvodnje*. Iz toga slijedi da Tekst ne može zastati (npr. na polici knjižnice); konstitutivni

⁸⁴ Usp. Roland Barthes „Od djela do teksta“, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 202-207; Roland Barthes, „Theory of the Text“, u: Robert Young, (ur.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Routledge, London i New York, 1981, str. 31-47.

⁸⁵ Roland Barthes, „Theory of the Text“, str. 32.

⁸⁶ Ibidem, str. 35-36.

⁸⁷ Ibidem, str. 35.

pokret teksta je u tome da prolazi kroz (on napose može proći kroz djelo, kroz nekoliko djela).“⁸⁸

Pristup ovako opisanom tekstu ne želi preko njegove površine, njegovih označitelja, doprijeti do konačnoga označenog (takav pristup njeguju filologija i hermeneutika) nego pokazati igru njegovih označitelja i prepustiti joj se bez namjere da se smisao teksta fiksira u nekoj konačnoj interpretaciji. Što je, naposljetku, tekst, ili gdje ima teksta? U djelima koja reflektiraju jezik i sebe same, a prije svega situaciju i uvjete vlastite proizvodnje; u djelima koja odražavaju rascjep modernoga subjekta, što ima za posljedicu da iskaze i svjetonazore koji se u njima artikuliraju nikada ne možemo pripisati samo jednom glasu ili jednom jeziku; u djelima u kojima se referentna funkcija jezika razotkriva kao konstrukcija, u kojima se uopće svaka prirodnost prokazuje kao proizvod kulture i ideologije – to su obilježja teksta, koji se nigdje zapravo ne može pronaći kao realan, konkretan i samostalan entitet nego postoji samo u idealnom obliku, a u pojedinačnim djelima može biti prisutan u većoj ili manjoj mjeri. Tekst je poprište (Barthes će reći: pozornica) produktivnosti (u Kristevinu značenju pojma), a produktivnost se pojavljuje kada se okoštali jezik svakodnevnice književne komunikacije dekonstruira i kada se od njegovih krhotina uspostavlja nov jezik:

„Produktivnost se pokreće, redistribucija [jezika] se odvija, tekst se pojavljuje, čim se, primjerice, skriptor i/ili čitatelj počnu igrati s označiteljem, ili (u slučaju autora) neprestano stvarajući 'igre riječima', ili (u slučaju čitatelja) izmišljajući ludička značenja, čak i kada ih autor teksta nije predvidio, i čak i ako je povijesno bilo nemoguće da ih predvidi: označitelj pripada svima; tekst je taj koji, zapravo, neprestance radi, a ne umjetnik ili potrošač.“⁸⁹

U knjizi *S/Z* (1970) Barthes će u uvodu u minucioznu analizu Balzacove novele „Sarrasine“ opisati idealan tekst; on je pluralan, što između ostaloga znači da nije ograničen principom reprezentativnosti (u smislu *mimesisa*) te da svoju vrijednost ne mora provjeravati u odnosu na realnost; u idealnom tekstu mnoštvo je kodova koji se presijecaju, ali nijedan od njih nema prevlast nad drugim; idealan tekst je „galaksija označitelja, a ne struktura označenih; nema početka; reverzibilan je; možemo mu pristupiti kroz nekoliko ulaza, od kojih se nijedan autoritarno ne može proglasiti glavnim; kodovi koje pokreće pružaju se *dokle god oko seže*,

⁸⁸ Roland Barthes, „Od djela do teksta“, str. 203.

⁸⁹ Roland Barthes, „Theory of the Text“, str. 37.

neodredivi su“.⁹⁰ Ipak interpretacija pluralnoga teksta ni u kojem smislu nije liberalna niti je njezina svrha ustvrditi da svakom od mogućih značenja pripada njegov dio istine, nego je svrha ustanoviti samo postojanje pluraliteta. U eseju „Od djela do teksta“ Barthes naglašava da pluralitet teksta ne znači njegovu višeznačnost (polisemičnost) nego da se množina značenja teksta mora uzeti u obzir kao takva, bez redukcija na samo jedno od mogućih značenja:

„Tekst je pluralan. To ne znači samo da on ima više značenja, nego da postiže samo mnoštvo značenja: množina koja se *ne može reducirati* (a ne samo koja se može prihvatiti). Tekst nije koegzistencija značenja nego prolaz, prijelaz; tako ga ne zadovoljava samo interpretacija, čak i ako je širokogrudna, nego eksplozija značenja, diseminacija.“⁹¹

U Barthesovim opisima onoga što podrazumijeva pod pojmom teksta znakovito je što izostaju konkretni primjeri, a pisanje o idealnom tekstu sugerira da je njegovo postojanje u „čistom obliku“ ipak samo teorijska projekcija. Graham Allen stoga će podsjetiti da je i sam Barthes napisao da je Tekst zapravo utopija.⁹² Ono što takva idealizacija pojma, međutim, omogućuje jest otvaranje analitičkoga polja i djelima koja ne pripadaju samo epohi modernizma, koja će otvoreno favorizirati, primjerice, Julia Kristeva. „Iznad svega valja izbjegavati nazivanje djela klasičnim, a teksta avangardom. Nije dakle riječ o tome da se navede neka nova sirova lista prednosti u ime modernizma te proglasi neke književne proizvode kao da su danas prihvatljiviji, a drugi da to nisu, prema njihovom kronološkom redu: u nekom veoma starom djelu može se nalaziti 'tekst', dok mnoga djela suvremene književnosti nisu ni na koji način tekstovi.“⁹³ Ovako shvaćen tekst ne bi bio vezan uz povijesnu poetiku nego bi imao univerzalnu vrijednost, a pri tom analitičar ne bi uzimao u obzir razlike među književnim vrstama ili uobičajenu podjelu na visoku i trivijalnu književnost pak čak ni razlike između pojedinih umjetnosti. Stupanj približavanja konkretnoga djela ovako zamišljenom idealu/utopiji pak poslužio bi kao evaluacijski kriterij. Ipak, usprkos univerzalnosti „teksta“, kojega se može pronaći u svakoj „značenjskoj praksi“ (dakle, ne samo u književnosti nego i u glazbi, kazalištu ili filmu) u praksi će biti vidljivo da postoji razlika između klasičnih i modernih književnih djela; u onim prvima, za Barthesa, tekst se nalazi samo u ograničenoj mjeri, ona su umjereno pluralna.⁹⁴ Naime, bez

⁹⁰ Roland Barthes, *S/Z* [1970], prev. Richard Miller, Blackwell Publishing, Oxford, 1990, str. 5-6.

⁹¹ Roland Barthes, „Od djela do teksta“, str. 204, isticanje u izvorniku.

⁹² Graham Allen, *Intertextuality*, str. 79.

⁹³ Roland Barthes, „Od djela do teksta“, str. 203.

⁹⁴ Roland Barthes, „Theory of the Text“, str. 41; Roland Barthes, *S/Z*, str. 6.

obzira što Barthes priznaje zadovoljstvo koje osjeća dok čita Flauberta ili Balzaca, on istovremeno osjeća da ta djela ne može „iznova napisati“, što pokazuje da je njihova produktivnost, u smislu djelovanja na čitatelja, reducirana.⁹⁵ Upravo će ova bitna razlika između djela i teksta biti dalje razrađena uvođenjem dihotomije između *čitljivih* (franc. „lisible“, engl. „readerly“) i *ispisivih* tekstova (franc. „scriptible“, engl. „writerly“) koju će Barthes elaborirati u knjizi *S/Z*.

Ispisivi tekstovi oni su koji čitatelja navode na slijeđenje njihovih mnogobrojnih kodova, na domišljanje značenja, na potragu koja ne može završiti zatvaranjem pluraliteta teksta u nekom jedinstvenom pogledu na cjelinu teksta nego se neprestano raspršuje u novim smjerovima, što posljedično dovodi do gubitka čitatelja kao jedinstvenoga subjekta jer on ne može obuhvatiti sve značenjske rukavce u koje se grana tekst.

„Ispisivi tekst je vječna sadašnjost, kojoj se nikakav *naknadni* jezik (koji bi ga neizbježno učinio prošlim) ne može nametnuti; ispisivi tekst *mi smo sami dok pišemo*, prije no što je beskonačna igra svijeta (svijeta kao funkcije) prijeđena, zapriječena, zaustavljena, okamenjena nekim jedinstvenim sustavom (Ideologijom, Žanrom, Kritikom) koji reducira mnoštvo ulaza, otvaranja mreža, beskonačnost jezika.“⁹⁶

Ispisivi tekst čitatelja primorava da sudjeluje u potrazi i osmišljavanju značenja, zahtijeva njegovu aktivnu ulogu, iz pasivnoga konzumenta i potrošača pretvara ga u pisca.

S druge strane, pod čitljivim tekstom Barthes, čini se, podrazumijeva ono što je u nekim ranijim tekstovima zvao „djelom“, a to bi značilo klasični tekst. Graham Allen naglašava da je za Barthesa čitljiv tekst usmjeren prema reprezentativnosti i da zapravo pod njim najčešće misli na realističnu prozu 19. stoljeća.⁹⁷ Premda je Barthes vrlo uvjerljivo pokazao da je prikaz stvarnosti u realističnoj književnosti zapravo simulacija stvarnosti koja se postiže određenim literarnim postupcima (primjerice, preciznim opisima naoko beznačajnih detalja), a čija svrha nije predočiti konkretan predmet nego u čitatelja pobuditi kulturno uvjetovanu predodžbu da se u dotičnom tekstu radi o stvarnosti, korištenje književnih kodova u čitljivim tekstovima uvelike izlazi ususret čitateljevim navikama, a njihov potencijalni pluralitet reduciran je ograničenjima

⁹⁵ Roland Barthes, „Od djela do teksta“, str. 207.

⁹⁶ Roland Barthes, *S/Z*, str. 5.

⁹⁷ Graham Allen, *Intertextuality*, str. 76.

logičko-temporalnoga poretka.⁹⁸ Barthes to pokazuje u analizi Balzacove novele „Sarrasine“ kao primjeru čitljivoga teksta koji je umjereno pluralan i semantički višeznačan. Premda u raščlambi ustanovljuje pet kodova pod koje se mogu podvesti svi iskazi novele, što čitanje čini kompleksnijim jer nije sasvim linearno, a čitatelja izbacuje iz udobne pozicije pukog recipijenta jer kodovi teksta njegove asocijacije usmjeravaju u različitim pravcima, ipak se „Sarrasine“ kao klasični tekst u barem dva aspekta mora uskladiti s konvencijama. To su: otkrivanje završne istine (čemu teži svaka realistična priča) i sekvencijalna logika priče koja do tog otkrivanja dovodi.⁹⁹

Barthesova podjela na čitljive i ispisive tekstove vrlo je primjenjiva i na Ujevića, a posebno na Ujevićeve pjesme nastale između konvencionalne parnasovsko-simbolističke poezije prve faze (do 1914) i avangardnoga pjesničkoga simultanzma pjesama iz 1920-ih godina, dakle na pjesme okupljene u zbirka *Lelek sebra* i *Kolajna*. Ove zbirke zauzimaju, mogli bismo reći, medijalnu poziciju između krajnjih polova čitljivoga i ispisivoga teksta. Dobar primjer za to pružit će analiza *Kolajne* u poglavlju u kojemu nudim svoje čitanje zbirke na podlozi kanconijerske tradicije. Naime, kanconijeru je kao lirskoj formi koja ima dugu tradiciju u književnoj povijesti Zapada imanentna minimalna narativna struktura, koja uključuje i spomenuto napredovanje prema istini, kao obilježje „čitljivoga teksta“. Lirski kazivač na kraju kanconijera obično dolazi do spoznajnoga obrata kojim svoju ljubav prema gospi u retrospektivnom osvrtu vidi kao zabludu i ta spoznaja o ljubavi kao tlapnji zaključuje ciklus. Ujević će se *Kolajnom* u spomenutu tradiciju uklopiti fragmentarno, koristeći „dijelove kodova“ karakteristične za žanr, no ipak će, da bi ta tradicija bila prepoznata, morati koristiti određene tipične postupke i topose kanconijerske forme, a jedan od najizrazitijih je spomenuti narativno-spoznajni obrat (vidljiv u završnom sonetu ciklusa: „I tako dakle u to prozno vrijeme / proživjeh, patnik, nedaće Tristana;“). *Kolajna* će se tako otkriti kao modernistički ispisivi lirski tekst koji u intertekstualnoj igri s kanconijerskom tradicijom neminovno sadržava i neke elemente konvencionalnoga, čitljivoga teksta.

U pogledu intertekstualnosti u kontekstu Barthesove teorije treba reći da je ona inherentna njegovu pojmu idealnoga teksta. S obzirom da je ispisivi tekst odriješen od autora kao instance koja je odgovorna za njegovo apsolutno značenje, značenje koje su tradicionalni kritičari pokušali rekonstruirati, u takvu tekstu u prvi plan dolazi pluralitet samih kodova od kojih je

⁹⁸ Roland Barthes, „The reality effect“, u: Tzvetan Todorov (ur.), *French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge University Press-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge-Paris, 1982, str. 11-17.

⁹⁹ Roland Barthes, *S/Z*, str. 30.

načinjen tekst, kodova koji se presijecaju, ali ne stupaju u hijerarhijske odnose.¹⁰⁰ „U modernim tekstovima, glasovi su tako tretirani da je svaka referencija nemoguća: diskurs, ili bolje rečeno, jezik govori, ništa više.“¹⁰¹ Kada raščlanjuje „Sarrasine“, Barthes sve iskaze teksta, kako je rečeno, podvodi pod pet kodova, ali ističe da popis kodova ne predstavlja strukturu novele nego opis njezine strukturacije. Kodovi su fragmenti onoga već rečenoga, već pročitana, fragmenti koji dotični tekst rastvaraju jer upućuju na druge tekstove:

„Kôd je perspektiva citata, privid struktura; poznajemo samo njegove odlaske i povratke; jedinice koje su proizašle iz njega (one koje popisujemo) same su, uvijek, pustolovine koje odvede izvan teksta, trag, znak virtualne digresije prema ostatku kataloga (...); postoji toliko mnogo fragmenata onoga što je već pročitano, viđeno, učinjeno, iskušano; kôd je buđenje toga *već*.“¹⁰²

Djelić koda, fragment njegove realizacije, prepoznaje se u konkretnom tekstu te čitatelju otvara pogled na cjelinu određenog jezika književnosti ili kulture. Barthesovi kodovi most su koji tekst spaja s drugim tekstovima. Ukinuće Autora kojemu se pripisivala odgovornost za označeno djela (smisao), kritičaru je omogućilo da slobodno istražuje brojne veze između označitelja (fragmenti kodova), a one se ne ograničavaju na okvire jednoga teksta nego se protežu na čitavo mnoštvo drugih prošlih i suvremenih, književnih i neknjiževnih tekstova pa i čitav svijet shvaćen kao tekst. „Smrt autora“ otkrila je bitnu intertekstualnu protežnost svih tekstova. Pri tome, dakako, tragovi drugih tekstova nisu eksplicitno označeni (poput citata) jer bi navodni znaci upravo potvrdili „intelektualno vlasništvo“ iskaza pripisujući ga konkretnom autoru. Istinska polivalencija teksta za Barthesa je anonimna, ona je obilježje samoga teksta i izmiče autorovim nakanama.¹⁰³

„... svaki tekst je intertekst; drugi tekstovi prisutni su u njemu, na različitim razinama, u manje ili više prepoznatljivim oblicima: tekstovi prošle i sadašnje kulture. Svaki tekst je tkivo prošlih citata. Komadići kodova, formula, ritmičkih modela, fragmenti društvenih jezika, itd. prelaze u tekst i iznova se distribuiraju u njemu jer uvijek postoji jezik prije i oko teksta. (...) intertekst je

¹⁰⁰ Barthes će, u povodu Flauberta, napisati: „sam bitak pisanja je (...) pitanje *Tko govori?* ostaviti trajno otvorenim.“ *S/Z*, str. 140.

¹⁰¹ Roland Barthes, *S/Z*, str. 41

¹⁰² Roland Barthes, *S/Z*, str. 20.

¹⁰³ Kada na kraju *S/Z* „Sarrasine“ uključuje u „Balzakovski tekst“, dovodeći novelu u vezu sa srodnim tekstovima francuskoga realista, Barthes naglašava: „intertekst se ne podvrgava nijednom zakonu, samo beskonačnosti vlastitih ponavljanja.“ *S/Z*, str. 211.

opće polje anonimnih formula čije se porijeklo jedva može utvrditi; nesvjesnih ili automatskih citata danih bez navodnih znakova.“¹⁰⁴

Gledanje na tekst kao na tkivo citata koji potječu iz beskonačnoga rezervoara kulturnoga pamćenja ili širokoga prostora kulturne sadašnjosti, ipak postavlja pitanje tko je njihov organizator u konkretnom djelu, ako je već autor ukinut kao božanstvo tradicionalne kritike i pritom lišen svoje metafizičke i teološke aure. Autora kao osobu i autoritet u Barthesovoj teoriji zamjenjuje moderni skriptor kao depersonalizirana funkcija koja ne nosi u sebi više dojmove ili osjećaje nego „golemi rječnik iz kojega izvlači pisanje“.¹⁰⁵ Skriptor tako više nije Tvorac djela nego prije posrednik koji djelo opskrbljuje neophodnim institucionalnim okvirom, no njegova funkcija nije da proizvodi originalna književna djela nego da omogući da se glas čitatelja artikulira u tekstu. Paradoksalno, kako glasi Barthesova poznata teza, mnoštvo anonimnih citata koji tvore tekst, mnoštvo glasova i jezika koji se u njemu prelijevaju nalazi ipak jednu točku kojoj svi konvergiraju, a to je čitatelj. Barthes tako izvrće ustaljenu hijerarhiju prema kojoj je kritičareva zadaća bila ispod djela otkriti autora, za njega je autor tek neka vrsta „javnog bilježnika“ – kako će ga imenovati u *S/Z* – koji je odgovoran bilježiti čitateljeve interese i u tekstu im dati glas: „Ono što stoga čujemo [u tekstu] *premješten* je glas koji čitatelj, ovlašćujući ga, posuđuje diskursu (da ga zastupa). Time vidimo da pisanje nije komunikacija poruke koja kreće od autora i nastavlja se prema čitatelju; to je navlastiti glas samoga čitanja: *u tekstu, samo čitatelj govori*.“¹⁰⁶

Čitatelj je ona instanca kojoj je upućen tekst i koji jedini može aktivirati i prepoznati brojne kodove i tragove raznih interteksta od kojih se, *tacite*, sastoji tekst. Njegova aktivna uloga u osmišljavanju značenja teksta promiče ga u sukreatora djela. On iz pasivnoga recipijenta i promatrača, a u najboljem slučaju kritičara, teorijskim obratom postaje glavni akter književne pustolovine i promiče se u pisca. Stoga Barthes i naglašava da nova teorija teksta jedino želi proizvesti praksu pisanja.¹⁰⁷

2.5. Michael Riffaterre

Dok je Roland Barthes čitatelja odriješio imperativa potrage za jedinim ispravnim, autorskim značenjem te mu dao dotad nezamislivu interpretativnu slobodu u slijeđenju tragova koje mu

¹⁰⁴ Roland Barthes, „Theory of the Text“, str. 39.

¹⁰⁵ Roland Barthes, „Smrt autora“, str. 200.

¹⁰⁶ Roland Barthes, *S/Z*, str. 151.

¹⁰⁷ Roland Barthes, „Theory of the Text“, str. 44; R. Barthes, „Od djela do Teksta“, str. 207.

podastire površina teksta, dopuštajući čak da čitatelj u tekstu pronade značenja koja autor zbog povijesnih razloga nije mogao ni predvidjeti, neki njegovi suvremenici čitanje književnoga teksta smatrali su znatno više strukturiranim procesom. Michael Riffaterre tako, u svojoj koncepciji intertekstualnosti, slično Barthesu, upozorava da je čitatelj taj koji u sebi sabire raznovrsne značenjske signale teksta, ali smatra da uloga čitatelja u interpretaciji nije ni izbliza tako produktivna. Štoviše, tekst je taj koji brojnim restrikcijama usmjerava vlastitu interpretaciju pa čitatelju preostaje jedino da, oboružan visokom književnom kompetencijom, pokuša migove označitelja dovesti u vezu s ispravnim označenim. Da bih preciznije opisao Riffaterreovo shvaćanje teksta i čitatelja te, posljedično, njegovu teoriju intertekstualnosti, morat ću detaljnije objasniti neke temeljne pojmove njegove semiotike pjesničkoga teksta. Riffaterre polazi od toga da je odlika pjesništva da ideje i stvari izražava neizravno. Čitatelj prilikom čitanja pjesme ubrzo shvaća da ono što se u tekstu iskazuje ne može jednoznačno dekodirati, što u svakodnevnoj komunikaciji najčešće bez poteškoća čini, a razlog tome je što ako doslovno razumije iskaze u pjesmi, ne može oblikovati koherentnu sliku stvarnosti na koju se ti iskazi odnose. Drugim riječima, u pjesmi postoje brojna odstupanja od referencijalne funkcije jezika, a Riffaterre ta odstupanja naziva „agramatičnostima“. No ono što se prilikom doslovnoga ili mimetičkoga čitanja teksta čini kao odstupanje, bilo u obliku gramatičkih nepravilnosti (sintaktičkih, leksičkih i sl.) bilo u obliku sadržajnih proturječnosti (npr. figurativnost) ili ma u kojem drugom obliku koji narušava reprezentativnost teksta u smislu vjernog prikaza stvarnosti, na drugom stupnju (prilikom ponovljenoga čitanja) otkriva se kao skup neslučajnih devijacija koji se može integrirati u zaokružen i jedinstven sustav. Stoga će Riffaterre reći da su „agramatičnosti jednostavno mimetičko lice semiotičke gramatičnosti“,¹⁰⁸ pa je čitanje za Riffaterrea zapravo potraga za principom integracije tih nepravilnosti u smislen i dovršen sustav koji otkriva značenje teksta. Pri tom je važno naglasiti da su agramatičnosti kao modus odstupanja od standardnoga jezičnoga koda obilježja *forme teksta* te kao takva dostupna opažanju. Riffaterre će u tom smislu ponoviti poznatu tvrdnju da se značenje pjesničkoga teksta otkriva u trijumfu forme nad sadržajem.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington–London, 1978, str. 11.

¹⁰⁹ “In all cases his perception of the continuous semiosis-producing distortion of mimesis impels the reader to find the significance in the triumph of form over content.” Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, str. 115. „The form a text imposes upon a meaning is also the key to decipherment of that meaning.“ Michael Riffaterre, “Interpretation and Descriptive poetry: a Reading of Wordsworth’s ‘Yew-Trees’”, u: Robert Young (ur.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Routledge, London i New York, 1981, str. 103-132, ovdje 107.

Riffaterre književni tekst motri kao realizaciju dubinske književne strukture, koju naziva matricom, a koja eksplicitno u pjesmi nije iskazana. Tekst, tako reći, namjerno zaobilazi direktno iskazivanje matrice prilikom sekvencijalnoga razvoja pa Riffaterre funkcioniranje teksta uspoređuje s neurotičnim bolesnikom jer potiskivanje matrice premještanjem dovodi do pojavljivanja njezinih varijanti na površini teksta, kao jedinih vidljivih znakova dostupnih čitatelju. Način na koji će se te varijante pojavljivati Riffaterre naziva modelom, a homologija dubinskih i manifestnih razina teksta, matrice, modela i njihove realizacije, temeljna je značajka njegove strukturalistički zasnovane semiotike: „Matrica, model, i tekst varijante su jedinstvene strukture.“¹¹⁰ S obzirom da tekst shvaća kao transformaciju matrice, značenje je, kaže Riffaterre, oblikovano poput krafne, s rupom u sredini, koju čitatelj mora ispuniti, hodajući njezinim rubom.¹¹¹

Potruga za značenjem pjesme odvija se dakle preko utvrđivanja agramatičnosti koje se sustavno javljaju u tekstu te svojom pravilnošću čitatelja primoravaju na pronalazak „ključa“ koji će ih objasniti. Taj „ključ“ Riffaterre naziva hipogramom. Termin hipogram u lingvistiku 20. stoljeća uveo je Ferdinand de Saussure kada je proučavajući latinsko i staro indijsko pjesništvo, pretpostavio da se neke ključne riječi tih tekstova, poput vlastitih imena pjesnika, tematskih riječi ili klišeja, skrivaju ispod površine teksta, a da na njih upućuje raspršena distribucija agramatičnih fonema. Premda je sam De Saussure odustao od svoje teorije hipograma jer nije mogao ustanoviti je li rezultat pravilnosti u pojavljivanju određenih fonema posljedica koda ili naprosto nasumičan rezultat distribucije ograničenoga broja fonema u jeziku, teorija hipograma pronađena u njegovoj ostavštini i u obliku nedovršena nacrtu izazvala je oštre kritike suvremenih lingvista zbog svoje subjektivnosti i neznanstvenosti, kao i zbog proturječja u odnosu na osnovne postulate De Saussureove teorije jezika izložene u *Tečaju opće lingvistike* (prije svega, tezu o arbitrarnosti jezičnih znakova). Usprkos kritikama, hipogram je u modificiranu značenju ušao u uporabu u nekih semiotičara druge polovice 20. stoljeća.¹¹²

Riffaterre pojam hipogram koristi u značenju „sustava znakova što sadržava barem jednu predikaciju“, a koji „može biti potencijalan, stoga primjetan u jeziku, ili aktualan, stoga

¹¹⁰ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, str. 19.

¹¹¹ Robert Young u svom prikazu Riffaterreove teorije čitanja ukazuje da zbog inzistiranja na potrazi za ispravnim, jednoznačnim tumačenjem pjesme Riffaterre stvara u tradiciji E. D. Hirscha. Usp. Robert Young (ur.), *Untying the Text*, str. 103-105.

¹¹² Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, str. 168, bilješka 16; O pojmu hipograma vidi: „Hypogram“, u: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2012, str. 649; „Hipogram“, u: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, str. 180

primjetan u prethodnim tekstovima“.¹¹³ Hipogram je, sažeto govoreći, odsutna značenjska jezgra pjesme, čiji pronalazak agramatičnosti primijećene prilikom prvoga čitanja teksta prevodi u „gramatičnosti“ i integrira u smisleni sustav te okončava interpretativni proces.

Hipogram može biti samo jedna riječ ili pretpostavka, klišej ili opisni sustav (potonji pojam Riffaterre definira kao: „mreža metonimija izgrađenih oko jezgrene riječi“¹¹⁴), a vrlo često aktualiziran je u drugim tekstovima pa se dani tekst treba čitati kao transformacija hipograma čiji se tragovi pojavljuje kao citat, klišej ili aluzija. Takva intertekstualna dimenzija hipograma važna je za Riffaterreovu teoriju čitanja pjesničkoga teksta jer je ona velikim dijelom zasnovana na kritici referencijalnog tumačenja te će mu svojevrsnom krilaticom postati misao: „ako postoji izvanjska referencija [u pjesničkomu tekstu], ona se ne odnosi na stvarnost – daleko od toga; jedina izvanjska referencija koja postoji odnosi se na druge tekstove.“¹¹⁵ To je razlog što će u njegovu središnjem djelu, knjizi *Semiotics of Poetry*, među brojnim primjerima koje analizira najveći dio sačinjavati pjesme čija interpretacija ostaje bitno osiromašenom ako čitatelj ne uspije detektirati intertekstualnu relaciju dotičnoga teksta prema drugim pjesmama. Sama pjesma svojim naizgled proizvoljnim agramatičnostima navodi čitatelja da ustanovi da njihovo pojavljivanje iscrtava kartu što vodi prema intertekstu, koji, jednom pronađen, povratno objašnjava agramatičnosti.¹¹⁶ Da bi uspješno pronašao intertekst, koji je u većini primjera implicitan, čitatelj dakako mora biti književno kompetentan, to jest upoznat s velikim korpusom drugih tekstova te njihovim repertoarom opisnih sustava i tema, ali i kulturnih klišeja, društvenih jezika (sociolekata) i mitova. Čitanje je za Riffaterrea restriktivan proces jer on smatra da tekst zapravo jednoznačno navodi kompetentna čitatelja na pronalazak interteksta, dok prešutno odbija mogućnost da je njegovo vlastito intertekstualno čitanje pjesme uvjerljiva značenjska projekcija kompetentna interpretira koju tekst samo podnosi, ali ne uvjetuje – što je pozicija koju je zastupao, kako smo vidjeli, Roland Barthes. Možda upravo zato što je bio svjestan tih razlika u odnosu na Barthesa, Riffaterre izričito naglašava da je u njegovu pojmu implicitnoga interteksta riječ o drukčijem shvaćanju čitalačkoga procesa i uopće uloge čitatelja:

„Implicitni intertekst mora se stoga pomno razlikovati od shvaćanja interteksta Rolanda Barthesa, koje proglašava čitateljevu slobodu u nasumičnom povezivanju tekstova, kako mu to diktiraju

¹¹³ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, str. 23.

¹¹⁴ Ibidem, str. 66.

¹¹⁵ Michael Riffaterre, „L'illusion référentielle“, u: *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, 1982, str. 91-118, ovdje 118.

¹¹⁶ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, str. 134.

njegove kulturne ili osobne idiosinkrazije – odgovor po definiciji osoban, koji drugi mogu dijeliti jedino slučajno: ovdje jedva da je riječ o discipliniranom čitanju koje tekst u svojoj strukturiranoj cjelovitosti zahtijeva od čitatelja; jedva se tekstu priznaje fizionomija s kojom se čitatelj *mora* složiti.“¹¹⁷

Iz ovoga opisa vidljivo je da Riffaterreova teorija čitanja ne pravi razliku između tzv. determiniranih intertekstualnih odnosa i aleatoričkih intertekstualnih odnosa, to jest jasnoga upućivanja na intertekst u tekstu koji se interpretira i slobodnog asociiranja mogućega interteksta u danom tekstu od strane interpreta.¹¹⁸ Već i specifičan vokabular koji Riffaterre upotrebljava da bi opisao odnos između teksta i čitatelja sugerira da u njegovoj teoriji stari hijerarhijski odnosi između sudionika u književnoj komunikaciji ostaju na snazi, samo što poziciju autoriteta ne zauzima više autor nego je ona sada dodijeljena tekstu. Tekst, doduše, traži sudjelovanje čitatelja u avanturi uspostave značenja, ali tu nije riječ o slobodnoj nesputanoj čitateljskoj igri, kao u Barthesa, nego o igri definiranoj strogim pravilima pa čitatelj u najboljem slučaju ostaje kompetentan ali pasivan sudionik.

Kako točno funkcioniraju Riffaterreovi termini hipogram, opisni sustav i intertekst primijenjeni na interpretaciju pojedinačnoga književnoga teksta možda će najbolje pokazati konkretan primjer iz Ujevićeva pjesništva. U Ujevićevim zbirkama *Lelek sebra* i *Kolajna* veliku važnost, istaknutu već u naslovu jedne od zbirki, ima metafora „sebra“, s kojom će se identificirati lirski kazivač obiju zbirki. Metafora ima dugu tradiciju u povijesti zapadne literature, a kanonizirana je u dva značenja, pri čemu se oba javljaju i u Ujevićevim zbirkama gdje služe kao semantičke jezgre oko kojih pjesnik gradi retoričku i misaonu postavu pjesama. U prvom značenju figura sebra generira opisni sustav amoroznoga diskursa kodificirana u poeziji talijanskoga *trecenta*, prije svega u djelu Dantea (*Vita Nova*) i Petrarce, sa svim stilskim elementima tipičnima za takvu poeziju, koji, u cjelini, imaju porijeklo u koncepciji idealne ljubavi. Kada se u pojedinačnoj pjesmi realizira taj opisni sustav, tada u njoj možemo očekivati pojavu lirske kazivača kao patnika koji prema gospi, predmetu svoje žudnje, razvija specifičnu koncepciju podaničkoga ljubavnoga odnosa i udvara se rabeći karakteristični retorički aparat s brojnim usporedbama, antitezama i prozopopejama. Budući da je taj opisni sustav vrlo elaboriran te da ima dugu tradiciju u povijesti europskoga pjesništva, kao i da je čestom uporabom postao

¹¹⁷ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, str. 195, bilješka 27.

¹¹⁸ Vidi Graham Allen, *Intertextuality*, str. 127-128.

konvencionalan, o njemu se može govoriti i kao specifičnom književnom kodu.¹¹⁹ Njegova pak uporaba, s obzirom na književnu dijakroniju, ima jasnu intertekstualnu dimenziju.

U tom smislu tumačenje pjesama iz *Leleka sebra* ili *Kolajne* upućenih „božanskoj ženi“, „Dori Remebot“ ili bilo kojem drugom ženskom licu koje se skriva iz niske imena kojima Ujevićev sebar upućuje svoje stihove kao prikriivenih stvarnih ženskih osoba koje su uzrokovale pjesnikovu ljubavnu patnju znači naprosto počinuti „referencijalnu pogrešku“¹²⁰ te ne primijetiti da hipogram tih zbirki nije stvarni ljubavni brodolom pjesnika Tina Ujevića nego pjesnički kôd starije ljubavne lirike koji Ujević koristi da bi na podlozi velike pjesničke tradicije artikulirao vlastiti moderni doživljaj ljubavi. Upravo zato što je značenje pjesme, kako kaže Riffaterre, oblikovano poput krafne, čitatelj osjeća potrebu semantičku prazninu ispuniti misaonim sadržajem koji mu u pjesmi nije neposredno dan. U tu svrhu često se koriste detalji iz autorova života, no oni ne rješavaju hermeneutičku zagonetku na odgovarajući način jer previdaju činjenicu da je pjesma tekstualni entitet sačinjen od riječi koje su, ušavši u novu strukturu teksta, izgubile svoje rječničko značenje i jednoznačan referencijalan odnos prema zbiljskim predmetima te u novom okviru uspostavljaju veze prema drugim, sadašnjim i prošlim, tekstovima. Mimetička interpretacija naposljetku završava u apsurdu jer ostaje slijepa za uporabu specifično književnih kodova u pjesmi.

Drugi opisni sustav koji generira metafora sebra u Ujevića pripada pokajničkom kršćanskom diskursu, kako je on artikuliran, primjerice, u biblijskim knjigama *Psalmi*, *Knjiga o Jobu* i *Jeremija* ili u nekim drugim djelima pisaca i mislilaca kršćanske antike, kao što su Augustinove *Ispovijesti*. I tu je riječ o intertekstualnom hipogramu koji u danoj pjesmi derivira cijeli niz tipičnih simbola i motiva kao što su križ, trnova kruna, osamljenost, lutanje, tuženje i dr., a uporabom kojih se želi izraziti pesimizam čovjekove egzistencije na zemlji koja se svodi na prolazak „dolinom suza“. Paradigmatični primjer Ujevićeva ostvarenja koje dosljedno rabi hipogram kršćanskoga sebra jest antologijska pjesma „Svakidašnja jadikovka“. Tražiti u njezinim stihovima referencijalno, biografsko tumačenje, kao što su neki proučavatelji Ujevićeva pjesništva činili pa su u kodificiranim simbolima prepoznavali određene detalje iz Ujevićeva životopisa, čini se deplasiranim, jednako kao i u slučaju stihova s ljubavnim

¹¹⁹ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, str. 105.

¹²⁰ Riffaterreov članak „L'illusion référentielle“ objavljen je izvorno na engleskom jeziku pod naslovom „Referential Fallacy“ čime se Riffaterre nadovezuje na poznati članak C. K. Wimsatta i M. C. Beardsleya „The Intentional Fallacy“ (hrv. prijevod „Intencionalna zabluda“ u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 223-235) u kojemu se kritici podvrgava teza da je za interpretaciju književnoga teksta od središnje važnosti rekonstrukcija autorovih namjera.

motivima. Ujevićevu uporabu pjesničkoga koda kršćanske patnje treba promatrati u vezi s intertekstom, sa spomenutim djelima kršćanske tradicije, te vidjeti na koji način Ujević u dijalogu s njima kao svojevrsnim palimpsestima artikulira *conditio humana* modernoga čovjeka te ne želi li umjesto prikrivene lirske autobiografije izraziti suvremeni osjećaj čovjekove nesigurnosti u svijetu koji se zbog nekih zajedničkih crta s izvornim kršćanskim naukom može iskazati njegovim vokabularom.

Činjenica da se u Ujevićevim prvim zbirkama javljaju dva pjesnička koda koja porijeklo imaju u različitim intertekstima te, shodno tome, generiraju prepoznatljive opisne sustave, dodatno je komplicirana time što se oba koda, amorozni i kršćanski, aktualiziraju u istoj riječi „sebar“ te čitatelj u prvi mah u pojedinačnoj pjesmi ne zna odnosi li se metafora roba na pokorni odnos zaljubljenika prema gospi ili na sudbinu čovjeka koji se mora pokoriti sudbini koju nije odabrao i koju ne može sebi do kraja racionalno objasniti. Upravo iz određene ambivalentnosti figure sebra te ponekad miješanja amoroznoga i biblijskoga koda nastaje osobiti ton i raspoloženje Ujevićevih pjesama, njihova bujna metaforika pa afektivna stanja njegova lirskoga kazivača podsjećaju čas na Krista čas na pjesnike Beatrice i Laure. Metafora sebra u tim slučajevima funkcionira kao „dvostruki znak“ jer se u točki teksta u kojoj se javljaju njezine metonimije presijecaju dva interteksta koja su u određenom smislu kompatibilna (oba su proizašla iz kršćanskoga svjetonazora). Riffaterre pojam „dvostruki znak“ koristi za slučajeve dvosmislenosti nalik Ujevićevim, no njegovi primjeri pokazuju da terminom prvenstveno želi opisati figuru igre riječima (bez dvostruke referencije nemoguće je ostvariti karakterističan humorni efekt). No „dvostruki znak“, u čijoj osnovi možemo vidjeti daleki odjek Bahtinovih teza o dvostrukoj riječi, može se pojaviti i u pjesničkom diskursu koji nema humorne efekte i u kojemu istovremena aktivacija različitih književnih tradicija ima drukčije značenjske posljedice, što Ujevićeve prve zbirke, rekao bih, dobro pokazuju. Takvim postupkom, između ostaloga, pjesnički modernizam pokazuje svijest o velikim tradicijama koje mu prethode i s kojima se želi uhvatiti ukoštac.

Michael Riffaterre maestralan je čitatelj i tumač poezije, a njegova teorija teksta pruža nekoliko vrijednih i upotrebljivih termina, poput opisnoga sustava i hipograma, kao i prodornih uvida u logiku razvoja pjesničkoga teksta. Osim toga, njegovo poznavanje velikoga korpusa latinskoga, francuskoga i engleskoga pjesništva, koje demonstrira u svojim interpretacijama, primjerice u antologijskom tumačenju Wordsworthove pjesme „Yew-trees“ u kontekstu žanra pejzažne poezije (engl. *descriptive poetry*), može poslužiti i kao riznica pjesničke topike jer je riječ o upućenom poznavatelju pjesničkih kodova iz različitih književnih epoha čije je poznavanje

neophodno za svakoga tko se želi upustiti u interpretaciju poetskoga teksta. Uzeta, međutim u cjelini, njegova metodologija interpretacije i teorija čitanja pokazuju određene manjkavosti i nedosljednosti zbog čega su bile izložene ozbiljnoj kritici.

Geoffrey Hartman u članku nastalom kao reakcija na spomenutu Riffaterreovu interpretaciju Wordsworthove pjesme o tisama, kojoj priznaje da je jedna od najboljih interpretacija neke pjesme engleskoga romantičara, pokazao je ograničenja njegova u osnovi strukturalističkoga pristupa, koji pjesmu promatra kao transformaciju jedinstvene matrice zbog čega „čitatelj nema slobodu u razumijevanju opisnih detalja“, nego se čitanje svodi na jednoznačnu potragu za matricom, potragu kojom nedvosmisleno upravlja retorika teksta.¹²¹ Hartman dovodi u pitanje Riffaterreovu spekulativnu pretpostavku da detalji pjesme konvergiraju prema jednom jedinom značenju te pokazuje da u pjesmi ima znatno više ambivalentnosti i značenjskih oscilacija koje se ne daju lako razriješiti, a koja upravo tvore specifičan Wordsworthov ton.¹²² Osim toga, u filozofski utemeljenom vlastitom tumačenju pjesme Hartman je pokazao dodatne mane strukturalističkoga pristupa tekstu jer strukturalizam (u Riffaterreovoj inačici), polazeći od naizgled univerzalne metodologije (matrica, model, opisni sustav), reducira smisao teksta, budući da zanemaruje „duhovnu i povijesnu složenost romantičke poezije prirode“.¹²³

Paul de Man također je upozorio na neke aporije Riffaterreove teorije čitanja, pri čemu je odao priznanje Riffaterreovu umijeću interpretacije jer je, po njemu, riječ o teoretičaru koji književni kanon poznaje do u tančine, a uspostavio je model čitanja koji vjerojatno predstavlja „najpouzdaniji didaktički model za predavanje književnosti“.¹²⁴ Ipak, De Man je ustanovio i određenu diskrepanciju između Riffaterreove interpretativne prakse i teorije čitanja, a nju drži simptomatičnom za sve formalističke teorije teksta:

„Sve formalističke teorije pjesništva prije ili poslije primorane su suočiti se s istim problemom: njihovo ograničavanje [*adequation*] na fenomenalno ostvarene aspekte njihova predmeta čini ih vrlo učinkovitim kao opisnim disciplinama, ali po cijenu razumijevanja. (...) Formalizam, drugim

¹²¹ Michael Riffaterre, „Interpretation and Descriptive poetry: a Reading of Wordsworth’s ‘Yew-Trees’“, u: Robert Young (ur.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, str. 103-132, o čitanju kao procesu koji diktira tekst osobito 113-114; Geoffrey H. Hartman, „The Use and Abuse of Structural Analysis: Riffaterre’s Interpretation of Wordsworth’s ‘Yew-Trees’“, *New Literary History*, sv. 7, br. 1, 1975, str. 165-189.

¹²² Geoffrey H. Hartman, „The Use and Abuse of Structural Analysis“, str. 170-171.

¹²³ Ibidem, str. 182.

¹²⁴ Paul de Man, „Hypogram and Inscription“, u: P. de Man, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis i London, 1986, str. 27-53, ovdje 28.

riječima, može proizvesti jedino stilistiku (ili poetiku), a ne hermeneutiku književnosti, i podbacuje u pokušaju da opiše odnose između ta dva pristupa.“¹²⁵

S obzirom da Riffaterre svoj opis nastajanja ili produkcije teksta želi podići na razinu hermeneutičkoga modela, kako bi izbjegao spomenutu aporiju, u proces razumijevanja uvodi čitatelja, ali pazeći pri tom, prema De Manovim riječima, da uvođenje čitatelja u formalistički opis teksta sačuva granice teksta od eksplozije. Ipak, takva odluka u Riffaterreovoj teoriji ne destabilizira čitalački proces jer, kako smo naglasili, za njega je čitateljev odgovor na agramatičnosti u tekstu strogo determiniran od strane teksta. De Man, međutim, pokazuje da je i sam Riffaterre u završnim teoretskim razmatranjima u *Semiotics of Poetry* bio znatno manje odlučan u opisima čitanja kao jednoznačnoga procesa pronalaska hipograma te da suprotno prethodnim interpretacijama u knjizi govori o neodlučnostima u čitanju, o čitanju kao procesu koji uvijek započinje iznova i sl. Stoga De Man na primjeru Riffaterreove interpretacije pjesme Victora Hugoa „Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande“ pokazuje da se Riffaterreov hermeneutički model izbjegava suočiti sa snagom figurativnoga jezika jer neke figure upravo dovode do toga da pojedini aspekti teksta imaju neodređeno ili dvosmisleno značenje, značenje koje se ne da interpretativno jednoznačno razriješiti.

Jonathan Culler također je uočio rascjep koji postoji u Riffaterreovoj teoriji čitanja, rascjep između njegovih vlastitih virtuoznih interpretacija i izloženog teorijskog modela. Naime, Riffaterre svojom semiotikom poezije želi objasniti način na koji svaki pjesnički tekst, redukcionistički, primorava čitatelja na dekodiranje matrice i pronalazak hipograma. No, s obzirom da se načelno otvoreno suprotstavlja čitateljevoj slobodi u razumijevanju pjesme, tvrdeći da pjesnički tekst formalnim osobinama bez ostatka usmjerava vlastitu interpretaciju, Riffaterre zapada u proturječje kad odbacuje prethodne interpretacije nekoga teksta te umjesto njih nudi vlastitu, bez obzira na to koliko ona bila uvjerljiva i znalački izvedena, jer iz takva postupka proizlazi da se Riffaterreova opća teorija čitanja odnosi samo na Riffaterrea. „Kad god Riffaterre razmatra čitanja drugih kritičara, sklon ih je odbaciti u korist svojega. On stoga ima u najmanju ruku dvosmislen odnos prema čitalačkim aktivnostima koje izrijekom želi opisati, a to je nedvojbeno jedan od razloga zašto, umjesto da govori o konvencijama čitanja, radije govori o osobinama tekstova koje prisiljavaju čitatelje da izvedu određene operacije.“¹²⁶

¹²⁵ Ibidem, str. 30-31.

¹²⁶ Jonathan Culler, „Riffaterre and the Semiotics of Poetry“, u: Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, Routledge, London i New York, 2001, str. 88-109, ovdje 107.

Culler upozorava da se Riffaterreova teorija čitanja prečesto prepušta iskušenjima interpretacije. Umjesto da samo objasni način na koji čitatelj pristupa tekstu, pri čemu se u primjerima ne bi mogla izbjeći banalnost, Riffaterre je odlučio izložiti vlastita nova čitanja, ali je time zapao u nepremostivu prepreku oblikovavši teoriju „rastrganu između svojih općenitih i specifičnih zahtjeva“.¹²⁷

U pokušaju da granice teksta sačuva od njihova otvaranje prema sveopćem tekstu, što u radikalnoj gesti čine Julia Kristeva i Roland Barthes, te da interpretaciju zadrži u okvirima koje postavljaju vidljive formalne značajke teksta, Michael Riffaterre čitanje je zasnovao kao discipliniran proces pronalaska hipograma iz kojega je deriviran tekst, pri čemu je na neki način u optjecaj ponovno vratio tradicionalnu ideju književnoga djela ili označeno, samo pod drugim imenom. Njegove pjesničke analize, međutim, i dalje su relevantne. One ako i ne nude konačne odgovore na značenjske probleme teksta, pokazuju da je za uvjerljivo intertekstualno čitanje poezije prije svega potrebna zavidna erudicija.

2.6. Gérard Genette

Gérard Genette, zajedno s Michaelom Riffaterreom, pripada skupini književnih teoretičara koji su prema koncepciji radikalne intertekstualnosti Kristevina i Barthesova tipa iskazivali određene rezerve – i to ponajprije zbog toga što su dvojili o operativnoj vrijednosti tako zamišljene intertekstualnosti – te su u svojim djelima razvijali koncepciju intertekstualnosti koja je književne veze među tekstovima nastojala zadržati u određenim utvrdivim okvirima, bilo s obzirom na tematske bilo formalne bilo modalne značajke. Većina kasnijih teoretičara stoga intertekstualne teorije Genettea i Riffaterrea opisuje iz perspektive njihove pripadnosti strukturalističkom projektu jer obojica razmatraju način na koji su pojedinačna književna djela sačinjena od „opisnih sustava, kodova, kulturnih praksi i rituala“.¹²⁸ Graham Allen stoga opaža da takva povezanost individualnoga djela s literarnim sustavom otkriva da je u srcu strukturalističke misli od početka važno mjesto imala intertekstualna dimenzija jer je strukturaliste u pojedinačnoj književnoj realizaciji prvenstveno zanimalo iznaći obilježja određenoga koda ili žanra, a to se nije moglo bez dovođenja u rakurs drugih, srodnih književnih tekstova.¹²⁹ To, međutim, ne znači da između Riffaterreove i Genetteove koncepcije intertekstualnosti nema razlika jer one postoje i nisu malene – Genette je bio i otvoreno kritičan

¹²⁷ Ibidem, str. 104.

¹²⁸ Usp. Graham Allen, *Intertextuality*, str. 93.

¹²⁹ Ibidem, str. 92-93.

prema nekim Riffaterreovim polazištima, o čemu će kasnije biti više riječi – nego samo znači da je nakon prvoga vala teoretičara koji su pomoću novoga pojma artikulirali nov način gledanja na književni tekst pa su u vehementnoj gesti naglašavali implicitnu intertekstualnost svekolike književnosti i svekolikoga jezika kako bi jednom za svagda raskinuli s monološkim, dogmatskim diskursom koji je obilježavao i književnost i njezino proučavanje, došao drugi val teoretičara koje je intertekstualnost zanimala više u svom eksplicitnom obliku. Vrijedi istaknuti da su se u taj drugi val uklopili i neki hrvatski teoretičari književnosti koji su se bavili intertekstualnošću, poput Dubravke Oraić Tolić.

Gérard Genette sredinom 1960-ih i početkom 1970-ih godina trilogijom *Figure I–III* (1966, 1969, 1972) dao je ključan doprinos suvremenom teorijskom proučavanju pripovjednih tekstova te izvršio veliki utjecaj na formiranje naratologije kao zasebne istraživačke discipline u sklopu poetike. Za teoriju intertekstualnosti, međutim, od središnje su važnosti tri njegove knjige: *Uvod u arhitekst* (1979), *Palimpsesti – književnost na drugom stupnju* (1982) i *Pragovi* (1982),¹³⁰ u kojima žarište interesa premješta na „proučavanje struktura koje nadilaze književnu umjetnost, a u isto vrijeme određuju njezine uvjete, oblikovanja, funkcije i vrijednosti“.¹³¹ U tim se djelima Genette posvećuje razmatranju „tekstualne transcendencije“, a to, prema njegovim vlastitim riječima, obuhvaća sve ono što pojedini tekst, vidljivo ili prikriveno, dovodi u vezu s drugim tekstovima.¹³² Eruditska širina koju pokazuje u spomenutim knjigama, iznimno poznavanje književne povijesti te povijesti poetike, jasnoća i preciznost u usustavljivanu književnih kategorija i preglednost u izlaganju osnovnih obilježja brojnih, važnih i manje važnih, književnih vrsta i podvrsta zacijelo opravdava ocjenu Mary Orr prema kojoj spomenuta tri Genetteova djela „nedvojbeno predstavljaju enciklopedijsku redefiniciju književnih figura i tropa, klasa i žanrova te uspostavljaju modernu inačicu renesansne knjige uzoraka“.¹³³

Sam Genette svoj će pristup nazvati „otvorenim strukturalizmom“ jer književne tekstove promatra u njihovoj međusobnoj relaciji, za razliku od klasičnoga strukturalizma kojega je više zanimalo utvrđivanje unutarne strukture nekoga teksta.¹³⁴ Premda načelno priznaje da su u nekom smislu sva književna djela intertekstualna – jer svako djelo evocira neko drugo djelo –

¹³⁰ Djela ću navoditi prema engleskim prijevodima: Gérard Genette, *The Architext: An Introduction*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992; isti, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, 1997; isti, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, 1997.

¹³¹ Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, str. 126.

¹³² Gérard Genette, *The Architext*, str. 81.

¹³³ Mary Orr, *Intertextuality*, str. 108.

¹³⁴ Gérard Genette, *Palimpsests*, str. 399. Graham Allen Genetteovu verziju strukturalizma opisuje kao „pragmatičnu“. Vidi Graham Allen, *Intertextuality*, str. 97.

Genette ipak podvlači da su neka djela više intertekstualna od drugih, što se može protumačiti kao implicitna kritika radikalnoga poimanja intertekstualnosti. Osim toga, Genette upozorava, što je intertekstualnost danoga djela manje eksplicitna, to će njegova analiza više ovisiti o čitateljevoj interpretativnoj odluci, to jest to će čitateljev hermeneutički ulog biti veći. Genette, međutim, svjesno izbjegava upuštanje u hermeneutičke rasprave i zadržava se na tlu poetike pa ga prvenstveno zanimaju književna djela koja su eksplicitno i cjelovito intertekstualna („čitavo djelo B proizlazi iz čitavoga djela A“).¹³⁵ Naglasak na cjelovitoj ili masivnoj intertekstualnosti zapravo se odnosi na Riffaterrea jer Genette želi istaknuti da ga u vlastitom intertekstualnom pristupu ne zanimaju intertekstualne reference koje se pojavljuju na mikrorazinama književnoga stila, a od kojih u potrazi za hipogramom pretežno polazi Riffaterre – nego intertekstualni odnosi koji se uspostavljaju na razini čitavoga teksta.¹³⁶

Genette je široko polje relacija koje tekst uspostavlja s drugim tekstovima obuhvatio nazivom *transtekstualnost*, a unutar toga područja razlikuje pet vrsta transtekstualnih odnosa. Pri tom je izvorni pojam Kristeve „intertekstualnost“ zadržao za označavanje samo prvoga tipa transtekstualnoga odnosa, uvelike mu ograničivši smisao. Intertekstualnost u Genetteovoj klasifikaciji tako pokriva samo slučajeve istodobne suprisutnosti dvaju ili više tekstova u jednom tekstu kakvi se u najčišćem obliku javljaju u citatu, a u manje eksplicitnim oblicima kao plagijat, što je neka vrsta prešućenoga citata, i kao aluzija, kao prikrivena referenca na drugi tekst bez čijeg uočavanja puno značenje prvoga teksta ne bi moglo biti shvaćeno. U odnosu na aluziju, vrijedi spomenuti da teoretičar Laurent Jenny u članku „Strategija forme“ (1976), prvoj klasifikaciji intertekstualnih odnosa, koja nekoliko godina prethodi Genetteovu pothvatu, aluziju ne smatra intertekstualnim odnosom u užem smislu. Za Jennyja aluzija (i reminiscencija) predstavljaju slučaj književnoga posuđivanja prilikom kojega jedinica teksta biva izvučena iz prethodnoga teksta i umetnuta u novi tekst, ali samo kao paradigmatički element. Jenny, međutim, smatra da o intertekstualnosti možemo govoriti tek kada se u novom tekstu može uočiti struktura (iznad razine leksema) koja prethodi tom tekstu.¹³⁷

Primjeri intertekstualnosti, kako ju je sam definirao, u Genetteovoj trilogiji ostaju na rubu njegova interesa, dok ga znatno više privlače neki drugi tipovi transtekstualnih odnosa, a njima

¹³⁵ Gérard Genette, *Palimpsests*, str. 9.

¹³⁶ Ibidem, str. 2.

¹³⁷ Laurent Jenny, „The strategy of form“, u: Tzvetan Todorov (ur.), *French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge University Press-Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge-Paris, 1982, str. 34-63, ovdje 40. Podrobnije o Jennyju vidi u Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, str. 123-125.

je posvetio i zasebne monografije. Jedan od njih svakako je paratekstualnost, u Genetteovoj nomenklaturi druga vrsta transtekstualnoga odnosa.¹³⁸

Paratekstualnosti se Genette bavi u knjizi *Pragovi* (1987) te istražuje sve one elemente koji uokviruju književni tekst, kao što su ime autora, naslov, predgovor, ilustracije, naslovi poglavlja, posveta i sl., s kojima se čitatelj susreće prije no sa samim tekstom i koji imaju funkciju u čitatelja „pripremiti teren“ za čitanje teksta, to jest uspostaviti horizont očekivanja te osigurati što primjereniju recepciju teksta. Tekst se zapravo gotovo nikada ne pojavljuje neopremljen paratekstom (suprotnih slučajeva, međutim, ima, na primjer brojna izgubljena djela od kojih imamo sačuvane samo naslove), a ti rubni elementi teksta, za koje se nikada do kraja sa sigurnošću ne može reći pripadaju li tekstu ili ne, tvore posredno područje između teksta i društva te čine tekst prezentnim u javnosti.¹³⁹ Paratekst je, kao pomoćni diskurs teksta, „uvijek prijenosnik komentara koji je autorski ili manje-više odobren od autora (...) privilegirano mjesto pragmatike i strategije, utjecaja na javnost, utjecaja koji je – bez obzira bio dobro ili loše shvaćen i ostvaren – u službi boljega prijema teksta i relevantnijega čitanja (relevantnijega, naravno, u očima autora i njegovih saveznika)“.¹⁴⁰

Iz Genetteova opisa područja analize vidljivo je da on svjesno pristaje na povratak autorove namjere, iskazane ili odobrene u paratekstu, kao polazišta za čitanje književnoga teksta. Ta namjera, doduše, može i ne mora biti ostvarena u procesu razumijevanja, ali kako bi svoju koncepciju intertekstualnosti zadržao u „opipljivim“, odnosno ograničenim okvirima, Genette je primoran zaobići pitanje mogućeg intertekstualnoga djelovanja u tekstu koje bi bilo suprotno autorovim namjerama ili bi ih vidljivo podrivalo. Manfred Pfister piše da je takav povratak autorovih intencija u interpretativni vidokrug općenita značajka intertekstualnosti strukturalističkoga tipa, a Graham Allen ide još dalje te upozorava da Genetteova koncepcija paratekstualnosti, a i transtekstualnosti u cjelini, ne samo da se povlači pred poststrukturalističkim odbacivanjem autorovih namjera u pisanju o književnom tekstu nego predstavlja korak unatrag i u odnosu na sam strukturalistički projekt kojemu je bilo izričito stalo

¹³⁸ Genette sam priznaje da je redosljed transtekstualnih vrsta proizvoljan, no mi ćemo se držati njegova redosljeda, kako ga je objasnio na početku knjige *Palimpsesti*. On, inače, odudara od kronologije Genetteova bavljenja njima jer je prvu knjigu posvetio arhitekstualnosti (1979), drugu hipertekstualnosti (1982), a posljednju paratekstualnosti (1987).

¹³⁹ Gérard Genette, *Paratexts*, str. 1-2.

¹⁴⁰ Gérard Genette, *Paratexts*, str. 2. Izvorni naslov Genetteove knjige *Pragovi* (franc. *Seuils*) oblik je paratekstualnoga poigravanja s imenom Genetteova francuskoga nakladnika: Éditions du Seuils. Usp. Mary Orr, *Intertextuality*, str. 107. Puni naslov engleskoga prijevoda inače glasi: *Paratexts – Thresholds of Interpretation* (pragovi interpretacije).

do izučavanja struktura što oblikuju značenje, pri čemu su autorove intencije također bile ostavljene po strani.¹⁴¹

Usprkos ovim kritikama, Genetteove analize paratekstualnih elemenata, od naslova preko posveta i epigrafa do tekstova na koricama prvih izdanja knjiga i intervjua, dovode u žarište interesa segmente teksta koji su dosad bili zanemareni u pristupu književnome djelu, a nedvojbeno jesu – barem od trenutka otkad se književnost konzumira u obliku knjige – stalni čimbenici u životu književnih djela i njihovu cirkuliranju unutar književnoga polja. U tom smislu, uvid u povijest parateksta, kakvu u nekom smislu ispisuje Genette, otkriva jednu paralelnu i skrovitu povijest književnosti kao institucije. Ona ima bitnu sociološku dimenziju; uostalom, kako je Genette sam primijetio, odnos književnoga teksta i čitatelja u znatno je većoj mjeri podložan konvencijama, pragmatici i prešutnim dogovorima, no što su kritičari radikalnoga naboja ponekad spremni priznati.¹⁴²

Treći tip transtekstualnoga odnosa za Genettea jest metatekstualnost. U biti on pokriva odnos književnoga teksta i kritičkoga komentara, dakle karakterističan je za sve vrste filozofskoga, književnoznanstvenoga, novinskokritičkoga i inog pisanja o književnim djelima. Premda je riječ o vrsti međuknjiževnoga odnosa koji obilježava veliku skupinu tekstova te pokriva zapravo čitavo područje poetike, a i šire, može se primijetiti da se Genetteu u nekom smislu nije učinio dovoljno potentnim – možda upravo zbog izostanka ludičke dimenzije svojstvene intertekstualnosti u fikcionalnim književnim djelima – te Allen opaža da je metatekstualnost ostala uvelike nerazvijen koncept u Genetteovoj teoriji.¹⁴³

Posljednje dvije vrste transtekstualnosti, s druge strane, dale su znatno više podstreka Genetteovu teoretskom erosu jer je njima posvetio i zasebne knjige. Na četvrto mjesto svoje klasifikacije Genette je tako stavio *hipertekstualnost*, što je njegov termin za ono što se uglavnom uobičajeno zove intertekstualnošću, pri čemu se naziv kod Genettea odnosi na eksplicitnu intertekstualnost, dakle na djela koja su svjesno i namjerno intertekstualna te koja kao intertekstualna žele biti pročitana i shvaćena pa se tim svojim obilježjem nadaju dobiti na vrijednosti.¹⁴⁴ Opsežnu monografiju pod nazivom *Palimpsesti – književnost na drugom stupnju* Genette je posvetio upravo istraživanju brojnih vrsta hipertekstualnosti, koju je na općoj razini

¹⁴¹ Graham Allen, *Intertextuality*, str. 103-104; Manfred Pfister, „How Postmodern is Intertextuality?“, u: Heinrich F. Plett (ur.), *Intertextuality*, Walter de Gruyter, Berlin i New York, 1991. Nav. prema Graham Allen, *Intertextuality*, str. 103.

¹⁴² Gérard Genette, *Palimpsests*, str. 9.

¹⁴³ Graham Allen, *Intertextuality*, str. 99.

¹⁴⁴ Gérard Genette, *Palimpsests*, str. 398.

lakonski definirao ovako: „Pod hipertekstualnosti smatram bilo koji odnos koji ujedinjuje tekst B (koji ću zvati *hipertekstom*) s ranijim tekstom A (njega ću, naravno, zvati *hipotekstom*), na koji je nacijepljen na način koji nije način komentara.“¹⁴⁵

Genette razlikuje dvije osnovne vrste hipertekstualnosti, to jest dva načina na koji se mlađi književni tekst odnosi prema starijemu. Ako je mlađi tekst jednostavna ili izravna preobrazba starijega, Genette ga naziva transformacijom (primjer: odnos Joyceova *Uliksa* prema Homerovoj *Odiseji*); ako mlađi tekst složeno i neizravno preobražava stariji tekst, Genette taj slučaj naziva imitacijom (primjer: odnos Vergilijeve *Eneide* prema Homerovoj *Odiseji*). Pri tome Genette objašnjava zbog čega imitaciju smatra kompleksnijom vrstom hipertekstualnosti. Naime, za uspostavu, zapravo, žanrovske intertekstualnosti, kao u primjeru *Eneide* i *Odiseje*, prethodno je potrebno apstrahirati bitna obilježja iz određenoga broja pojedinačnih djela te uspostaviti model koji se zatim može primijeniti na stvaranje neograničenoga broja sličnih djela. S druge strane, u slučaju Joyceova romana, prebacivanje radnje Homerova epa u Dublin 20. stoljeća nije tako kompleksno jer Joyce pripovijeda priču ne na način Homera nego na vlastiti način.

U daljnjoj razradi Genette će razlikovati veći broj podvrsta transformacija i imitacija, s obzirom na tri različita modusa odnosa prema predlošku: zaigranost, satiričnost i ozbiljnost. Ujedno će demonstrirati da je strogo razlikovanje između određenih podvrsta ponekad teško provesti, ali svejedno će razlika između transformacije i imitacije kao dvije osnovne vrste ostati za njega presudnom. Tako će cijeli *Palimpsesti* biti posvećeni prikazivanju različitih vrsta transformacija: parodija (zaigrana), travestija (satirična), transpozicija (ozbiljna); te imitacija: pastiš (zaigrana), karikatura (satirična), krivotvorina (ozbiljna) – i to od antike do suvremenosti.¹⁴⁶ Od svih navedenih hipertekstualnih praksi u Genetteovoj opsežnoj i eruditskoj studiji daleko je najviše prostora dano ozbiljnoj transformaciji ili transpoziciji, pri čemu vrijedi skrenuti pozornost na terminološku homonimiju s bitno različitim značenjem. Tako pojam „transpozicija“ Genette koristi u prilično jasnom i suženom značenju za obilježavanje samo jedne vrste ozbiljne eksplicitne intertekstualnosti, dok je, podsjećamo, Julia Kristeva istim pojmom željela zamijeniti prvotnu „intertekstualnost“ te na općenitoj razini označiti bilo koji prijelaz iz jednoga sustava znakova u drugi. Transpozicija tako zauzima središnje mjesto u Genetteovoj knjizi jer je riječ o vrsti hipertekstualnosti u kojoj su ostvarena djela najviših estetskih dostignuća u povijesti književnosti. Tezu može ilustrirati svega nekoliko primjera iz

¹⁴⁵ Gérard Genette, *Palimpsests*, str. 5.

¹⁴⁶ Gérard Genette, *Palimpsests*, str. 1-30.

20. stoljeća: *Doktor Faustus* i *Josip i njegova braća* Thomasa Manna, *Uliks* Jamesa Joycea, *Elektri pristaje crnina* Eugena O'Neill, *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi* Toma Stopparda, a postoje i brojni drugi, a naročito ako se krene u malo dalju prošlost jer je, primjerice, gotovo cijeli francuski klasicizam u znaku ozbiljne transformacije antičkih tragedija i mitova. Dodatni je razlog za široku analizu ozbiljnih transformacija taj što one mogu uključivati lepezu najrazličitijih književnih postupaka preobrazbe građe, dok se u drugim hipertekstualnim žanrovima, poput, primjerice, parodije ili pastiša, radi o uvelike ograničenim modifikacijama hipoteksta.¹⁴⁷

U povijesnom smislu Genette zaključuje da je hipertekstualnost odlika klasicističkoga i modernističkoga vremena, dok iz dvije inače estetski i svjetonazorski udaljene epohe, romantizma i realizma, izostaje. U pogledu pak rasprostranjenosti prema književnim vrstama, Genette primjećuje da hipertekstualnosti najmanje ima u vrstama koje su povezane s društvenom ili osobnom referencijalnošću, kao što su historiografija, memoari, autobiografija, dnevnici, realistički roman i lirsko pjesništvo. Iz perspektive ove studije zanimljivo je da uz potonji slučaj Genette brzo dopisuje dopunu, podsjećajući da u povijesti pjesništva postoje dugotrajne konvencije pa kao primjer navodi petrarkističku poetiku koja je prevladavala poetskim diskursom tijekom dvaju stoljeća. Upravo će, naime, u slučaju Ujevića te njegovih zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna* intertekstualna analiza pokazati važnost petrarkističkoga interteksta, za kojim Ujević poseže kao za svojevrsnim palimpsestom jer je riječ o pjesničkom kodu koji je u 20. stoljeću bio odavna povijesno dovršen i napušten, što je pak Ujeviću omogućilo njegovu selektivnu i kreativnu uporabu za vlastite umjetničke svrhe.

Posljednja vrsta transtekstualnosti kronološki je prva koju je Genette opisao, posvetivši joj zasebnu studiju *Uvod u arhitekst* (1979). Arhitekstualnost zapravo pokriva odnos književnoga teksta prema svojem genusu, dakle široko područje onoga što obično opisuje teorija književnih rodova i vrsta ili poetika. Relativno kratka studija *Uvod u arhitekst* u cjelini i jest rasprava o poetici u kojoj Genette demonstrira izvrsno poznavanje povijesnih poetičkih djela te pokazuje kako je tripartitnoj podjeli književnih rodova na epiku, liriku i dramu često patvoreno dodjeljivano antičko porijeklo te kako je Aristotelov sustav književnih rodova, izložen u *Poetici*, u osnovi superioran onima koji su došli poslije.¹⁴⁸ Razlog Aristotelove poetičke premoći, usprkos stanovitoj rudimentarnosti, leži u tome, naglašava Genette, što je prvi prepoznao da je književne vrste (žanrove) najbolje definirati kao presjecišta određenih

¹⁴⁷ Ibidem, str. 212-214.

¹⁴⁸ Gérard Genette, *The Architext*, str. 73-74.

tematskih preokupacija i načina iskazivanja (modaliteta). Tako za antičkoga filozofa, primjerice, tragedija pripada istovremeno jednoj tematskoj i jednoj modalnoj kategoriji: ona je djelo s plemenitim sadržajem (tema) koje se izvodi na pozornici (modalitet).¹⁴⁹

U svojevrsnom epilogu *Uvoda u arhitekst*, fiktivnom „platoničkom dijalogu“ (Marko Juvan) u kojemu uprizoruje lucidni razgovor o poetičkim pitanjima s vlastitim *alter egom*, Genette nagoviješta svoje zanimanje za tekstualnu transcendenciju u sljedećem desetljeću. Osim toga, u knjizi elaborira i vlastito teorijsko polazište, blisko onom koje će u *Palimpsestima* nazvati „otvorenim strukturalizmom“. Genette, naime, svojim interesom za tradicionalna poetička pitanja, kao i za reviziju teorije književnih vrsta i rodova, pokazuje da ga u književnosti zanimaju „strukture duga trajanja“. A stavljanje naglaska na njih u isti mah, budući da su takve strukture nadindividualne, dovodi u pitanje čitanje književnoga teksta koje kao polazište uzima pretpostavku beskonačne intertekstualnosti jer se ona oslanja isključivo na individualnu čitateljevu prosudbu. Genette piše da „izvjestan broj tematskih, modalnih i formalnih određenosti, koje su relativno postojane i transhistorijske (...) ocrtava krajolik u kojemu se evolucija književnosti odvija te u velikoj mjeri određuje nešto poput rezervoara žanrovskih mogućnosti iz kojega ta evolucija pravi svoje odabire“.¹⁵⁰ Genette je protivnik apsolutnoga relativizma u književnim pitanjima te tvrdi da bez obzira što smjer povijesti nije unaprijed zadan, to ne znači da „u velikoj mjeri nije navođen navigacijskim svjetlima kombinatorne karte“.¹⁵¹

Genetteovo poklanjanje pozornosti pitanjima književne genologije, koje shvaća kao probleme tekstualne transcendencije, otvara i načelno pitanje. Naime, je li odnos književnoga djela prema žanru intertekstualni problem? Dakako, žanr jest intertekstualni fenomen, a i svako književno djelo uspostavlja nekakav odnos prema određenom književnom genusu (čak i kada vidljivo odstupa od njega), no može li se o tom aspektu govoriti kao o relevantnoj intertekstualnosti? Genette dakako ne odgovara eksplicitno na ovo pitanje jer je implicitni odgovor već dan njegovim povratkom poetici i definicijom predmeta poetike kao proučavanja sklopa općih i transcendentnih kategorija iz kojih izranja svaki pojedini tekst.¹⁵² No precizniji odgovor na pitanje ponudio je Laurent Jenny u spomenutom tekstu „Strategija forme“.¹⁵³ Jenny je u članku

¹⁴⁹ Gérard Genette, *The Architext*, str. 73.

¹⁵⁰ Gérard Genette, *The Architext*, str. 78.

¹⁵¹ Ibidem, str. 79.

¹⁵² Ibidem, str. 84.

¹⁵³ Članak je inače Laurent Jenny objavio kao dvadesetsedmogodišnjak dok je s Michaelom Riffaterreom surađivao na američkom sveučilištu Columbia. O tome više u Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, str. 123.

prvi postavio distinkciju između implicitne i eksplicitne intertekstualnosti, no svjestan da je pri tom ponekad teško odrediti stupanj eksplicitnosti (ako nije riječ o citatu). Ono što predstavlja problem jest pitanje proizlazi li intertekstualnost nekoga djela iz uporabe koda ili je riječ o samom sadržaju djela.¹⁵⁴ Sukladno tome, je li pripadnost djela žanru intertekstualni fenomen? Jenny pronicavo primjećuje da bi ovdje moglo biti riječ o brkanju različitih razina problema, naime strukture koja pripada kodu i strukture koja pripada njegovoj realizaciji. Miješanje razina, međutim, ipak se može razriješiti u slučajevima kada žanr kao model koji omogućava generiranje pojedinih tekstova izgubi svoju načelnu otvorenost za proizvodnju književnih djela, to jest kada postane povijesno dovršen i zaokružen. U tim slučajevima, žanrovski model postaje zatvoren i strukturiran sustav koji se zapravo može čitati kao konkretan tekst.¹⁵⁵ Ova Jennyjeva distinkcija pokazat će se naročito korisnom u analizi Ujevićeve zbirke *Kolajna* na podlozi žanra kanconijera, koju ću ponuditi. Naime, kao što sam spomenuo, Ujevićeva *Kolajna* brojnim tekstualnim elementima višestruko evocira diskurs amorozne lirike talijanskog trećenta, neku vrstu kombinacije Dantea iz djela *Vita Nova* i Petrarce iz *Kanconijera*. No dok su neka stilska obilježja petrarkističke lirike u dosadašnjim istraživanjima opisana i prepoznata u Ujevićevu lirskom diskursu, *Kolajni* se nije pristupalo iz aspekta lirskoga žanra, kao varijanti modernističkoga kanconijera, premda već i svojim paratekstom (naslovom ciklusa te brojčanim označavanjem pjesama) zbirka vidljivo upućuje na dotični žanr. Nastojat ću u svom čitanju međutim pokazati koji tipični elementi kanconijera u *Kolajni* izostaju te ponuditi objašnjenje zašto poetiku kanconijera u svojem ciklusu Ujević realizira fragmentarno – rečeno Jennyjevim rječnikom, zbog čega se Ujevićeva *Kolajna* prema arhitektu kanconijera odnosi eliptično – te kakve značenjske posljedice takav postupak ima, odnosno što o statusu lirskoga subjekta i autorskoj poziciji pjesnika možemo iz toga zaključiti.

Gérard Genette u svom je ukratko opisanom intertekstualnom triptihu iscertao široko polje književnosti koja nastaje od druge književnosti („književnost na drugom stupnju“) te pokazao da je intertekstualnost, kako ju je on shvatio, postojano obilježje književnosti tijekom njezine povijesti, premda u nekim razdobljima nije dominantno. Usprkos svojoj naklonjenosti djelima koja ishodište imaju u drugim djelima te predanosti borgesovskoj ideji književne umjetnosti kao višestruko povezanoga labirinta u kojemu su sve knjige i svi autori iz svih vremena međusobno povezani i uvezani u jednu jedinstvenu Knjigu, Genette proces čitanja, za razliku od Riffaterrea, nije smatrao isključivim i jednoznačnim činom, procesom koji se jedino

¹⁵⁴ Laurent Jenny, „The strategy of form“, str. 35.

¹⁵⁵ Ibidem, str. 42.

uspješno može dovršiti pronalaskom matrice koja krije ključ za razumijevanje djela. Genette je bio svjestan da su i eksplicitno intertekstualna djela samodostatna te da čitatelj može u njima uživati ako i ne vlada posebnim poznavanjem književnoga kanona, što je još jedna bitna razlika između njega i Riffaterrea.¹⁵⁶ Dakako, to ne znači da bi takvo linearno čitanje moglo iscrpiti sve značenjsko bogatstvo teksta koji vrvi literarnim referencama, ali svjedoči o stupnju slobode koji u književnoj komunikaciji čitatelju pripada, kao i ambivalentnom načinu na koji su strukturirana intertekstualna djela. Čini se da je Genette slično mislio i o onima koji pišu o književnosti. U ranom tekstu „Strukturalizam i književna kritika“ iz 1964. Genette književnoga kritičara, preuzimajući pojam Lévi-Straussa iz *Divlje misli*, uspoređuje je s *bricoleurom*, zanatlijom koji od postojećih alata i dijelova stvara nove predmete.¹⁵⁷ Jednako postupa književni kritičar, napominje Genette, jer i on iz postojeće strukture (književno djelo) preuzima pojedine dijelove (motive, teme, ključne riječi, figure i sl.) koje zatim iskorištava za oblikovanje nove strukture, vlastitoga kritičkoga teksta, drugim riječima, prevodi književno djelo u termine književne kritike. Ako je nepisano pravilo književne povijesti da opće refleksije pojedinih književnika i kritičara u prvom redu dobro opisuju njihovu vlastitu praksu, onda nije neobično da je vlastiti pojam kritičara kao *bricoleura* najbolje utjelovio upravo Genette, no njegova je posebnost da je pri tom ispisao neke od najzanimljivijih i najpronicavijih stranica suvremene metatekstualnosti.

2.7. Dubravka Oraić Tolić

Proučavanju intertekstualnosti u hrvatskoj znanosti o književnosti značajan prilog dala je teoretičarka Dubravka Oraić Tolić. Njezina monografija *Teorija citatnosti*¹⁵⁸ posvećena je istraživanju citatnosti kao posebne vrste eksplicitnoga intertekstualnoga odnosa, i to upravo onoga koji je Genette u svojoj tipologiji transtekstualnosti imenovao intertekstualnošću (u užem smislu), s naglašenim odmakom od Kristevine uporabe pojma, ostavivši ga donekle po strani svog znanstvenoga interesa, a koji se odnosi na citate, plagijate i aluzije.

Citatnost, prema Oraić Tolić, počiva na citatnoj relaciji između dvaju tekstova (starijega i mlađega) pri čemu je ulomak starijega teksta koji se pojavljuje u novome tekstu doslovno prenesen, to jest u potpunosti se podudara sa samim sobom kako se pojavljuje u izvornom tekstu

¹⁵⁶ Gérard Genette, *Palimpsests*, str. 397-400.

¹⁵⁷ Gérard Genette, „Structuralism and Literary Criticism“, u: Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*, Columbia University Press, New York, 1982, str. 3-25.

¹⁵⁸ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.

(tzv. intertekstualna ekvivalencija).¹⁵⁹ No citatnost Oraić Tolić ne shvaća samo kao umjetnički postupak u kojemu jedan tekst citira drugi tekst nego kao „takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dubinskim i ontološkim načelom“.¹⁶⁰ Pri tom njezina teorija ne zastaje ni kod opisa književnih tekstova u kojima je citatnost postala dominantnim obilježjem nego citatnost postaje kriterij za široko zasnovanu tipologiju pojedinih umjetničkih opusa, povijesnih razdoblja i kultura.

Pojam citatnosti povijesno je vezan uz avangardnu umjetnost, a ruski formalisti na čelu s Viktorom Šklovski prvi su teoretizirali o fenomenu. Šklovski je tako u sklopu svoje teorije očuđenja citatnu relaciju definirao kao odnos u kojemu tuđe djelo postaje građom novoga djela pri čemu razlikuje dvije vrste citatnoga odnosa. U prvom, citatna motivacija ide od „građe“ (tuđega djela) prema vlastitomu djelu te građa determinira postupak. Takva dominacija predložka nad novim djelom karakteristična je za plagijate i epigone, a u njima citatnost funkcionira kao postupak koji dovodi do pukog „prepoznavanja“ starijega teksta. U drugoj vrsti odnosa, citatna motivacija ide u obrnutom smjeru, od vlastitoga djela prema građi, te novi umjetnički postupak determinira građu. Tek u ovom drugom slučaju ostvaruje se pravi cilj umjetnosti, „dati osjet stvari kao viđenje, a ne kao prepoznavanje“,¹⁶¹ pri čemu stvar kao predmet očuđenja ili novoga viđenja u ovom slučaju funkcionira tuđi tekst.¹⁶²

Ova distinkcija Šklovskoga poslužit će Dubravki Oraić Tolić kao osnova za tipologiju citatnih tekstova ovisno o tome je li njihova orijentacija usmjerena prema tekstu koji se citira ili prema novom tekstu u kojemu se pojavljuju citati. U prvom slučaju citirani tekst ima poziciju uzora i njegovu smislu podvrgava se aktualni tekst. S obzirom na to da novi tekst tada samo oponaša izvorni smisao te potvrđuje kanonsku poziciju prvoga teksta, kao i na to da je od citiranoga fragmenta važnija cjelina iz koje se citira, Oraić Tolić naziva ga citatnom imitacijom.¹⁶³ U drugom slučaju, novi književni tekst preuzima citat, ali ga dekontekstualizacijom semantički očuđuje te podvrgava vlastitim umjetničkim ciljevima. U avangardnoj kulturi 20. stoljeća prevladava druga opisana vrsta citatnih tekstova, pri čemu Oraić Tolić unutar ove skupine dalje razlikuje dvije podvrste tekstova: citatnu polemiku i citatni dijalog, a s obzirom na to kako se

¹⁵⁹ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, str. 13-15.

¹⁶⁰ Ibidem, str. 15.

¹⁶¹ Viktor Šklovski, „Umjetnost kao postupak“, u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 121-131, ovdje 125.

¹⁶² Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, str. 9-11.

¹⁶³ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, str. 38-43.

vrijednosno odnose prema citiranom predlošku te, *pars pro toto*, kulturnom nasljeđu kojemu on pripada:

„U *citatnoj polemici* vlastiti tekst preko leđa citata potpuno negira i ruši smisao podteksta da bi sebe ustoličio na njegovo mjesto, svoju kulturu na mjesto tuđe kulture. U *citatnom dijalogu*, naprotiv, vlastiti tekst shvaća citate preuzete iz tuđeg PT [podteksta] kao neutralnu zonu u kojoj se može voditi slobodni međukulturni dijalog na načelu intertekstualnog nemiješanja i poštivanja suprotnih semantičkih uređenja vlastitoga T [teksta] i tuđeg PT, vlastite i tuđe kulture.“¹⁶⁴

Oraić Tolić ističe da su citatne polemike obilježile europsku avangardu, dok su citatni dijalozi karakteristični za književnost modernizma u širem smislu pa kao pjesnike u čijim se opusima javljaju takvi tekstovi izdvaja, primjerice, T. S. Eliota, Osipa Mandelštama, Anu Ahmatovu, Tina Ujevića i Ivana Slamniga.

Dvjestama vrstama citatnih tekstova (imitacija / polemika, dijalog) odgovaraju dvije općenite vrste citatnosti. Ilustrativnim tipom citatnosti Oraić Tolić tako naziva onaj u kojemu se pojavljuje načelo mimeze i načelo subordinacije novoga teksta u odnosu na stariji, dok je na razini kulturne funkcije uloga novoga teksta reprezentirati značenje starijega teksta. Iluminativnim tipom citatnosti, s druge strane, Oraić Tolić naziva odnos u kojemu citatni tekst tuđe citate koristi za stvaranje novih značenja te se prema njemu ne odnosi kao prema autoritetu nego ga tretira ili kao ravnopravan ili, u krajnjem slučaju, kao manje vrijedan.¹⁶⁵ U drugom slučaju novi tekst, nova kultura i novo epohalno iskustvo dominiraju nad predloškom.

U povijesnom smislu, ilustrativna citatnost karakteristična je za književnost i kulturu srednjega vijeka, renesanse, klasicizma, realizma i postmodernizma, a iluminativna citatnost za aleksandrinizam, manirizam, romantizam i avangardu.¹⁶⁶ Pri tome, u ovoj binarnoj tipologiji povijesnih književnih epoha utemeljenoj na načelu kontrasta treba uočiti važnu razliku u odnosu na, primjerice, Genetteova opažanja o povijesnoj rasprostranjenosti hipertekstualnosti.¹⁶⁷ Genette je, podsjetimo, naglasio da su razdoblja poput romantizma i realizma razdoblja obilježena književnošću koju karakterizira referencijalni odnos prema bilo unutarnjoj individualnoj bilo izvanjskoj društvenoj stvarnosti, a znatno manje usmjerenost prema drugim

¹⁶⁴ Ibidem, str. 40, isticanja u izvorniku.

¹⁶⁵ Ibidem, str. 45.

¹⁶⁶ Ibidem, str. 66-67.

¹⁶⁷ Teoretske razlike između citatnosti i hipertekstualnosti ovdje su manje važne jer ni Oraić Tolić citatnost ne shvaća isključivo kao umjetnički postupak citiranja nego, u konačnici, kao dominantno duhovno načelo neke epohe ili kulture.

književnim djelima. Premda Oraić Tolić na početku svoj studije ističe da su dvije osnovne orijentacije umjetničkih tekstova na zbilju i na kulturu, u svojoj tipologiji povijesnih epoha zanemaruje mogućnost da u pojedinom razdoblju orijentacija književnih tekstova prema drugim tekstovima i kulturama naprosto ne bude aktualizirana. Stoga se u pojedinim segmentima njezina tipologija prema kriteriju ilustrativnost/iluminativnost doima donekle mehaničkom.

U analitičkom dijelu studije Oraić Tolić zasebno poglavlje posvetila je analizi Ujevićeve pjesme „Oproštaj“ kao paradigmatском modernističkom citatnom tekstu.¹⁶⁸ Polazeći od grafijske, jezične i stilske razine pjesme, Oraić Tolić „Oproštaj“ motri u citatnom suodnosu s *Juditom* Marka Marulića, čiji jezični sloj pjesma na prvi pogled oponaša. Pozivajući se, međutim, na zaključke Josipa Vončine, koji je u članku „Ujević i Marulić“¹⁶⁹ pokazao da Ujević Marulićevu čakavštinu ne oponaša doslovno nego da u znatnom broju oblika (grafijskih, morfoloških i leksičkih) odstupa od Marulićeva jezika, Oraić Tolić pjesmu u sklopu vlastite tipologije citatnih odnosa, tumači kao citatnu mistifikaciju. Riječ je o vrsti teksta koja ima stvarni intertekstualni predložak, ali ga netočno prenosi. No za razliku od Vončine, koji je iz svoje analize izvukao negativni vrijednosni sud o Ujevićevoj pjesmi, Oraić Tolić Ujevićevu mistifikaciju ocjenjuje u kontekstu modernističke estetike kao pozitivnu jer je Ujević u duhu epohe slobodno rekreirao Marulićev jezik. Upravo zbog toga, Oraić Tolić „Oproštaj“ naziva velikim citatnim dijalogom, tekstom koja ne imitira predložak nego se prema njemu odnosi slobodno kako bi na njegovoj podlozi ustoličio vlastitu estetiku i poetiku. Citatni dijalog, za razliku od citatne imitacije s jedne i citatne polemike s druge strane, niti oponaša niti negira tradiciju nego s izvornim tekstom i kulturom koju predstavlja ulazi u ravnopravni dijalog kako bi ih preocijenio i na neki način ponovno prihvatio.¹⁷⁰

U skladu s vlastitim shvaćanjem citatnosti kao oblikom eksplicitne intertekstualnosti, Oraić Tolić „Oproštaj“ motri prvenstveno u intertekstualnoj relaciji spram Marulića, simbolički uzetog sugovornika koji shvaćen kao „otac hrvatske književnosti“ ima težinu u nacionalnom imaginariju reprezentirati nacionalnu književnu tradiciju u cjelini. U vlastitoj analizi iste Ujevićeve pjesme, međutim, nastojat ću intertekstualne odnose koji se u pjesmi aktiviraju shvatiti šire te ih obuhvatiti ne samo na manifestnoj nego i na latentnoj razini kako bih pokazao da se u tekstu aktiviraju raznosmjerne intertekstualne reference koje čitatelja upućuju, osim na

¹⁶⁸ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, str. 93-107.

¹⁶⁹ Josip Vončina, „Ujević i Marulić“, *Umjetnost riječi*, 3/1984, str. 237-246.

¹⁷⁰ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, str. 104.

Marulića te preko njega na renesansu književnost uopće, i na Matoša, kojemu je Ujević prije „Oproštaja“ posvetio jedan sonet pisan čakavštinom, te na prvake francuskoga simbolizma, Baudelairea i Rimbauda, koji su u modernoj književnosti prvi uveli motiv odlaska na putovanje kao alegoriju pjesničkoga poziva prema kojoj je dužnost suvremenoga pjesnika kročiti nepoznatim stazama.

Gledana u cjelini *Teorija citatnosti* Dubravke Oraić Tolić zaokruženo je teorijsko djelo u kojemu je dosljedno i strogo elaborirana metodologija za proučavanja književnih tekstova avangarde i modernizma u kojima se pojavljuju citatne relacije. S obzirom na to da je citatnost jednoznačna intertekstualna relacija između dva teksta, teorija Oraić Tolić pripada strukturalističkom tipu intertekstualnosti jer se u analizi nedvojbeno može ustvrditi izvor reference. Osim toga, intertekstualni je odnos u svim opisanim slučajevima autorski ovjeren jer je citatnost shvaćena kao svjestan umjetnički postupak te je u većini slučajeva u interpretovu čitanju potrebno samo detektirati citatnu relaciju, dok se samo u nekim kompleksnijim slučajevima, kao što su avangardni tekstovi u kojima se pojavljuju tzv. vakantni citati (lažni citati), može govoriti o radikalnom obliku intertekstualnosti u kojemu se samom formom intertekstualnosti ispražnjenom od sadržaja želi negirati kulturno nasljeđe u cjelini.¹⁷¹

U analizama Ujevićeva pjesništva u ovoj studiji kao vrlo korisno pokazat će se razlikovanje između ilustrativnoga i iluminativnoga tipa citatnosti koje je opisala Dubravka Oraić Tolić jer je ono u biti podudarno s osnovnom distinkcijom između utjecaja i intertekstualnosti, ali je istovremeno prevodi u preciznije termine. Kao što smo napisali u uvodu ovoga poglavlja, pojam utjecaja dugo je vremena bio najvažnija književnokritička poluga u procjenjivanju vrijednosti pojedinoga književnoga djela ili opusa. Nastao paralelno s osamnaestostoljetnim zanimanjem za originalnost književnoga djela i genijalnost njegova autora, utjecaj kao pojam podrazumijeva suodnos jakoga, izvornoga autora, ili veliku literarnu tradiciju, koje manji autor ili inferiorna suvremena kultura svjesno ili nesvjesno oponašaju.¹⁷² No kako se pojmu utjecajnoga, odnosno jakog i slabog autora često pristupalo putem pozitivistički orijentiranih prikaza, opis ilustrativne citatnosti Oraić Tolić koji obuhvaća zapravo oponašanje – prema općem sudu epohe – vrijednoga djela, opusa ili tradicije, usredotočuje se na tekstualnu prirodu toga suodnosa, za

¹⁷¹ Ibidem, str. 19.

¹⁷² vidi Jay Clayton i Eric Rothstein, „Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality“, u: Jay Clayton i Eric Rothstein (ur.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Wisconsin University Press, 1991, str. 3-36, ovdje 4-11.

koji je biografija ili psihologija autora zapravo irelevantna.¹⁷³ Takva distinkcija moći će se plodno primijeniti i na Ujevića te će, primjerice, razlikovanje između ilustrativne reprodukcije Matoševe poetike u njegovim pjesničkim počecima te intertekstualnog prizivanja Augustina i Petrarce u zreloj fazi stvaralaštva biti presudno za razumijevanje njegova pjesničkog postupka i razvoja.

2.8. Intertekstualni pristup Ujevićevu pjesništvu

Nakon izloženoga pregleda intertekstualnih koncepcija koje su izvršile važniji utjecaj na proučavanje književnosti od 1960-ih do danas, potrebno je ukratko reći kako će se pojam intertekstualnosti razumijevati u ovome radu.

Prije svega, potrebno je još jednom ponoviti da mi nije namjera preuzeti teorijsko shvaćanje intertekstualnosti od pojedinoga autora nego da mi se čini da bi u slučaju Ujevićeva raznovrsnoga opusa neka vrsta „kombiniranoga pristupa“ mogla dati plodnije rezultate. Možda ovakav pristup legitimira i to što se u radovima uglednih i utjecajnih teoretičara intertekstualnosti nerijetko također može steći dojam da su njihove teorije naročito pogodne za primjenu na sasvim određeni literarni korpus. Julia Kristeva, kako je već rečeno, dihotomiju semiotičko/simboličko s razlogom primjenjuje na analizu upravo Lautréamontove proze i Mallarméove poezije, a Gérard Genette ni ne želi se zamarati proučavanjem onih vrsta intertekstualnosti koje nisu od autora ovjerene, tvrdeći da i bez oblika tzv. potencijalne intertekstualnosti pred sobom ima dovoljno materijala za cijelu vječnost.¹⁷⁴

Ujevićevo pjesništvo, bogato poetičkim zaokretima, čini mi se, jednako zahtijeva „oslušivanje građe“ te se zbog toga nameće potreba za selektivnim korištenjem dosadašnjih uvida o intertekstualnim odnosima kako bi brojni tragovi široko shvaćena interteksta u njemu dobili

¹⁷³ Pojmove „jakog“ i „slabog“ autora koristi Harold Bloom u svojoj poznatoj knjizi *The Anxiety of Influence* (Oxford University Press, New York i Oxford, ²1997). Bloomova teorija utjecaja polazi od koncepcije povijesti književnosti koja se sastoji od intertekstualnih i antagonističkih suodnosa velikih autora. Promatrajući odnose „jakih“ pjesnika kroz prizmu Freudovih stajališta o obrambenim mehanizmima ega, Bloom Freudovu teoriju ega metaforički primjenjuje isključivo na „pjesnike kao pjesnike“, to jest na „obitelj pjesnika“, pri čemu stariji pjesnik u tom suodnosu ima funkciju oca koji na mlađeg pjesnika izvršava utjecaj te u njega stvara tjeskobu. Pritom dakako utjecaj starijeg pjesnika zapravo je uvid mlađeg pjesnika koji shvaća da je presudan stvaralački utjecaj došao od drugog pjesnika te da njemu samom u kreativnom smislu nikada neće moći pripadati prvenstvo, što stvara osjećaj melankolije: „Pjesma je pjesnikova melankolija zbog nedostatka prvenstva.“ (H. Bloom, *Anxiety of Influence*, str. 96). Kako bi se othrvao takvoj sputavajućoj spoznaji, mlađi pjesnik, ako je „jak“, prisiljen je „pogrešno pročitati“ („to misread“) starijeg pjesnika i njegovo djelo, kako bi „oslobodio imaginativni prostor za sebe“ (Ibidem, str. 5). Bloomova knjiga donosi prikaz šest glavnih vrsta ovakva pogrešnoga čitanja.

¹⁷⁴ Gérard Genette, *Palimpsests*, str. 9-10.

primjeren kritički opis, kao i svoje mjesto u ukupnom prikazu intertekstualnosti njegova pjesničkoga djela.

Ipak, kako se analitička šetnja Ujevićevim pjesničkim opusom ne bi u potpunosti pretvorila u nasumično meandriranje, potrebno je naglasiti da ću na općenitoj razini razlikovati tri tipa intertekstualnosti, od kojih svaki karakterizira pojedinu dionicu Ujevićeva pjesništva.

Pod *intertekstualnošću u užem smislu* razumijevat ću tako odnos Ujevićevih pjesničkih tekstova prema pojedinom književnom djelu, opusu ili poetskoj tradiciji. Paradigmatski primjer ovakva tipa intertekstualnosti vidljiv je u znamenitom sonetu „Oproštaj“, pjesmi koja uspostavlja jasne intertekstualne relacije prema konkretnom autoru (Marulić), kao i književnoj tradiciji (hrvatska renesansa). Intertekstualnost u užem smislu, međutim, ne mora se nužno odnositi na od autora naznačen intertekst, nego može biti više ili manje skrivena; na intertekst autor može aludirati ili ga može sasvim pokušati prikriti. U nekim Ujevićevim pjesmama, na primjer, intertekst Matoševa pjesništva izravno je naznačen, a u nekima ga je Ujević nastojao potisnuti. Stoga ću u analitičkom dijelu rada razlikovati *eksplicitnu* i *implicitnu* intertekstualnost.

U Ujevićevoj avangardnoj fazi može se govoriti o intertekstualnosti u užem smislu vrlo ograničeno, i to pretežno u pogledu referenci na nižim razinama teksta (motivi, pjesničke slike). No radikalna poetika nekih avangardnih pravaca, kao što su futurizam i simultanimizam, za koje je Ujević pokazivao priličan interes, imat će za posljedicu konstrukciju tekstova čiji prividno kaotični ustroj sugerira da čitav svijet shvaćen kao tekst može ući u tkivo pjesme. Zbog toga u raščlambi tih pjesama rabim pojam *apsolutna intertekstualnost*.

Ujevićevo pjesništvo nakon 1930. obilježeno je „smirenijim“ ustrojem pjesama u odnosu na avangardnu fazu, ali i proširenjem tematskoga polja. No uočljivo distinktivno obilježje ove faze pojava je nekih poznatih pjesničkih žanrova kao što su, primjerice, misaona, socijalna ili pejzažna pjesma, stoga ću tekstove napisane u ovom razdoblju promotriti s obzirom na njihovu pripadnost općim književnim kategorijama. Takvu vrstu relacija nazivam *intertekstualnost u širem smislu*.

Ovako postavljena mreža intertekstualnih odnosa, s tri temeljne razine značenja termina, omogućit će, vjerujem, cjelovit prikaz Ujevićeva pjesništva. U njemu će, nadam se, Ujevićevi poetički zaokreti biti jasnije opisani, budući da nemalu ulogu u njima ima upravo promjena odnosa između teksta i interteksta.

3. PJESNIŠTVO RANOG UJEVIĆA

Nakon izlaska *Hrvatske mlade lirike* u lipnju 1914. tijekom sljedećih mjeseci objavljeno je nekoliko prikaza zbornika, no, zanimljivo, među kritičarima Ujevićev je prinos zborniku, ukupno gledano, najslabije prošao: oni Ujevića nisu ni spominjali ili su ga spominjali samo usput ili su ga negativno ocjenjivali – iako je jedini od uvrštenih u izdanje s vremenom izrastao u prvoklasnoga pjesnika.¹⁷⁵ Sâm Ujević o svojem je ranom pjesništvu, o svojoj „tobože nekada 'parnasovskoj' umjetnosti“, više puta pisao,¹⁷⁶ no možda najzanimljivije i najkonciznije u kasnoj polemici koja se oko zbornika pavela 1954, kada je u povodu 40. obljetnice izlaska *Hrvatske mlade lirike* Krešimir Kovačić napao zbornik kao u svoje vrijeme nezapažen i anakron književni događaj, dok je Gustav Krklec (pod pseudonimom Martin Lipnjak) ustao u njegovu obranu, a u polemiku se, kao izravan sudionik zbivanja, uključio i Ujević.¹⁷⁷ Ujević kao najvažniju vrijednost HML-a (Ujević govori na razini čitava zbornika, ali nesumnjivo se njegove riječi najviše odnose na vlastitu poeziju, budući da korespondiraju s onime što je o svojim pjesmama iz toga razdoblja i ranije pisao¹⁷⁸) vidi učenje forme i istraživanja na formalnome planu pjesme: „Ali najvažnija traženja, koja imaju pionirsko značenje, bila su upravo formalne prirode; tiču se problema jezika, izražaja, stiha i stila, prozodije, metrike i muzikalnosti stihova.“¹⁷⁹ što je i na drugim mjestima spominjao kao tekovinu Matoševa cenakula,¹⁸⁰ kojemu pripadaju gotovo svi pjesnici iz *Hrvatske mlade lirike*.

Kasniji književni povjesničari, dakako, više su od prvih kritičara pisali o Ujevićevoj lirici iz HML-a, u skladu s tim kako je ugled pjesnika s daljim zbirka rastao. Slavko Ježić tako u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti* iz 1944.¹⁸¹ o Ujevićevu ranu pjesništvu posebno ne piše, premda visoko ocjenjuje (tada relativno recentno) *Ojađeno zvono*. Ivo Frangeš u *Povijesti*

¹⁷⁵ Vidi Dubravko Jelčić „Pogovor“, u: *Hrvatska mlada lirika*, pretisak, Nakladni zavod Znanje i Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 1980, str. 223-228.

¹⁷⁶ Usp. Tin Ujević, „Ispit savjesti“, SD VI, str. 262. Ujevićeve tekstove navodit ću prema izdanju *Sabranih djela* u 17 svezaka koja su uredili Dragutin Tadijanović (gl. urednik), Miroslav Vaupotić, Nedjeljko Mihanović i Dubravko Jelčić, Znanje, Zagreb, 1963-1967. Rimska broja iza naslova teksta označavat će broj sveska, a arapska stranice.

¹⁷⁷ *Hrvatska mlada lirika*, prir. Dubravko Jelčić, pretisak, Nakladni zavod Znanje i Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 1980.

¹⁷⁸ Usp. Tin Ujević, „[Studija o Antunu Gustavu Matošu]“, SD XVI, str. 44-47.

¹⁷⁹ Tin Ujević, „I opet: 'Hrvatska mlada lirika'“, u: *Hrvatska mlada lirika*, pretisak, str. 213.

¹⁸⁰ Tin Ujević, „[Studija o Antunu Gustavu Matošu]“, SD XVI, str. 42.

¹⁸¹ Slavko Ježić, *Hrvatska književnost. Od početaka do danas. 1100 – 1941*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1993.

hrvatske književnosti iz 1987. Ujevića iz HML samo nabraja kao predstavnika onoga smjera hrvatske poezije koji će u godinama nakon rata nastaviti stvarati na Matoševim zasadama (iako će sam Ujević već 1914. promijeniti način svojega pjevanja), no također se posebno ne osvrće na segment ranoga Ujevićeve pjesništva.¹⁸² Dubravko Jelčić više prostora posvećuje i zborniku mlade lirike i Ujevićevim pjesmama u njemu, ocjenjujući da je u zborniku pod najvećim Matoševim utjecajem upravo onaj koji se „svim silama otimao iz njegove sjene“.¹⁸³ Opisujući ukratko Ujevićevu ranu poeziju Jelčić upozorava na negativnu kritičarsku percepciju pjesama iz HML te apostrofira Matošev utjecaj u njima, ali i raskid s takvim načinom pjevanja koji će Ujević napraviti ubrzo nakon objave zbornika. Miroslav Šicel u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti* kratko piše: „U svim se tim pjesmama [iz HML] još jasno očituju utjecaji i Baudelaireove i Matoševe poezije – iako je s Matošem započeo polemiku već tijekom 1911.“¹⁸⁴ Znatno više prostora ranom Ujeviću posvećuje Ante Stamać u svojoj monografiji *Ujević* gdje pjesme iz HML opisuje kao „uzornu ilustraciju parnasovske poetike“¹⁸⁵ te detaljno komparira Matoša i Ujevića. A Cvjetko Milanja u svojoj povijesti hrvatskoga pjesništva rano Ujevićevo pjesništvo označava kao posebno razdoblje u Ujevićevu stvaralaštvu (u koje uz pjesme iz HML ubraja i sve pjesme napisane do 1914) te ga detaljno tematski i stilski analizira, zaključujući da „pretežit dio pjesama iz ove faze simbolističkog je i parnasovskog aranžmana“.¹⁸⁶

Ova kratka povijest recepcije najranije Ujevićeve stvaralačke faze, čini se, upućuje na jedno bitno obilježje Ujevićeve rane lirike: njezinu nesamostalnost ili relativnu izvornost, budući da gotovo svi povjesničari književnosti, a i sâm Ujević, pišu o toj lirici kao o onoj koja je u bitnome obilježena Matoševim utjecajem. (I Ujević priznaje da je to bilo razdoblje *učenja*.) Takva vrsta odnosa čini je izrazito pogodnom za intertekstualnu analizu, budući da je za nju važno moći utvrditi tekstualni identitet prototeksta, čime se ona razlikuje od stilističkoga opisa koji tekst smješta u nešto općenitije književnopovijesne okvire.¹⁸⁷ Čini se da to potvrđuje i jedan glas,

¹⁸² Ivo Frangeš *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Cankarjeva založba, Zagreb - Ljubljana, 1987. Tomislav Šakić u tekstu „Esteticistički svjetovi HML kao utjeha od povijesti“ (u: *Poetika i politika kulture nakon 1910.* godine, ur. C. Pavlović et al, Split-Zagreb, 2011) suprotstavlja se Frangešovoj ocjeni HML kao zbornika koji nije pronašao lirsku formulu svojega vremena.

¹⁸³ Dubravko Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti*, drugo, prošireno izdanje, Naklada Pavičić, Zagreb, 2004, str. 343.

¹⁸⁴ Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti*, knjiga IV, Naklada Ljevak, Zagreb, 2007, str. 68.

¹⁸⁵ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, str. 211.

¹⁸⁶ Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo 1900. - 1950.: Novosimbolizam / Dijalektalno pjesništvo*, Jerkić tiskara, Zagreb, 2008, str. 115

¹⁸⁷ Distinkciju između stilističkog i tekstualnog identiteta preuzimam od Genetta (*Palimpsestes*, str. 17), uz napomenu da je Genette rabi kako bi označio razliku između dva komična žanra: pastiša, koji imitira stil nekog djela ili razdoblja, i parodije, koja imitira konkretan tekst.

utkan u prikaz *Hrvatske mlade lirike* objavljen u *Hrvatskoj prosvjeti*, koji anonimno prenosi misli nepoznatoga kritičara koji kaže da bi pjesmu kao što je *Naše vile* mogao napisati svatko „tko nešto dublje zaviri u literaturu i tko može da se raspoloži za pjevanje ritmom i štimungom kojega većeg pjesnika“.¹⁸⁸ Naime, ta nepravедna ocjena u sebi sadržiava barem jedno točno zapažanje, a to je da Ujevićeva rana poezija (kao uostalom i ona nešto kasnija) razvija bogate intertekstualne veze spram drugih, starijih, pa i uglednijih književnih tekstova i kulturnih tradicija – dakle ne samo u odnosu na Matoša – stoga se čini važnim za što precizniji opis te lirike upustiti se u otkrivanje tih veza kako bi se naznačili dublji slojevi teksta koji interpretaciju mogu bitno značenjski obogatiti. Pri takvu postupku jasno je da se ne može motriti samo pojedini tekst, niti su granice teksta strogo fiksirane, budući da tragovi drugih tekstova, žanrova i kulturnih kodova neminovno nagone na potragu koja vodi u sve dalju prošlost i sve šire slojeve književnoga kanona. Ipak, takvo raslojavanje, koliko god predstavljalo dezintegrativni čimbenik za identitet teksta, ne bi se smjelo u potpunosti rasuti u vidu „utapanja“ analiziranoga teksta u more sveopće anonimne tekstualnosti, budući da se u konačnici tada govor o književnim djelima toliko generalizira da postaje govorom o principu funkcioniranja književnosti ili jezika uopće, pri čemu se iz vida gubi posebnost konkretnoga književnoga teksta. Stoga ću u ovom poglavlju na primjeru tri odabrane Ujevićeve pjesme objavljene u *Hrvatskoj mladoj lirici* nastojati pokazati njihove konkretne relacije prema drugim tekstovima, književnim toposima i žanrovima, kao ilustraciju intertekstualnosti u ranoj fazi Ujevićeva pjesništva.

3.1. Ujevićev „dupli sonet“

Pjesma „Ogledalo“ prva je od deset Ujevićevih pjesama objavljenih u *Hrvatskoj mladoj lirici*. Naglašeno mjesto na otvaranju njegova prinosa zborniku, pjesmi je zacijelo pripalo pjesnikovom odlukom jer je jedino u pogledu „Ogledala“ i pjesme „Što šapće vodoskok“ Ujević intervenirao u inače Wiesnerov urednički izbor iz njegova dotadašnjega opusa (što objavljenih, što neobjavljenih pjesama). Naime, u trenutku kada zbornik ulazi u završnu fazu objavljivanja, Ujević je već osam mjeseci u Parizu odakle 4. svibnja 1914. piše uredniku biblioteke Društva hrvatskih književnika (nakladnika *Hrvatske mlade lirike*) Juliju Benešiću da je suglasan s Wiesnerovim izborom svojih pjesama, ali da sugerira tek da se pjesme „Grad stoljeća“ i

¹⁸⁸ Dubravko Jelčić, „Pogovor“, u: *Hrvatska mlada lirika*, pretisak, str. 227.

„Preobraženje kampanila“ zamijene pjesmama „Ogledalo“ i „Što šapće vodoskok“, što je urednik Benešić i učinio.¹⁸⁹

O „Ogledalu“ Ujević više nije pisao u svojim proznim tekstovima, iako se na pjesmu, ne imenujući je, osvrnuo u neobjavljenoj „Studiji o Matošu“; u dijelu u kojem piše o Matoševu shvaćanju pjesničke forme, Ujević mu odriče pravo prvenstva u formalnom eksperimentiranju u lirici moderne: „ja sam štampao barem jedan dupli sonet, a napisao sam ih i više, no ne znam da je to Matoš učinio“.¹⁹⁰ Ako ostavimo po strani pitanje *tjeskobe utjecaja*, koja je Ujevića očigledno mučila i niz godina nakon Matoševe smrti, ovdje je vidljivo da se Ujević referira na „Ogledalo“, jedini „dupli sonet“ koji je ikada objavio.

„Ogledalo“ dakle ima 28 stihova grupiranih u dva puta po dva katrena i dva terceta te je teško ne primijetiti da je upravo takvim odabirom oblika pjesnik želio i na formalnom planu odraziti ili, točnije, alegorizirati središnji motiv pjesme: motiv zrcala i njegovo temeljno obilježje da nešto udvostručava.¹⁹¹ Dvostruki sonet relativno je rijedak formalni eksperiment u povijesti poezije. Čini se da su se njime najviše koristili pjesnici rane talijanske poezije (osamljen primjer koji navodi *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* iz 2012. jest da je njime pisao talijanski pjesnik iz 13. stoljeća Monte Andrea), a oni su i inače bili rodonačelnici mnogih sonetnih varijanti, poput soneta s repom (*sonetto caudato*), izokrenutog soneta (*sonettessa*), obgrljenog soneta, dvostrukog soneta i drugih.

Jesu li Ujevića vremenski mu daleki talijanski pjesnici potaknuli da se okuša u jednoj gotovo zaboravljenoj sonetnoj varijaciji, i jesu li mu uopće bili poznati njihovi tekstovi, ili je možda samo načelno znao za takve eksperimente, nemoguće je reći. Iako je malo vjerojatno da je poznavao konkretne tekstove, zanimljivo je da će mu u sljedećoj stvaralačkoj fazi, onoj kojoj pripadaju zbirke *Lelek sebra* i *Kolajna*, upravo intertekst rane talijanske poezije, prije svega Dantea iz *Vita Nova* i Petrarce, biti vreloom motiva i postupaka, a za čitatelja ključnom interpretativnom matricom. To pak pokazuje da se nije ustručavao opisivati dugačke vremenske intertekstualne lukove. Ipak, vjerojatnije je da je neposredni poticaj za dvostruki sonet Ujević

¹⁸⁹ Dubravko Jelčić „Pogovor“ u *Hrvatska mlada lirika*, pretisak iz 1980, Zagreb, str. 226. Ujević je „Ogledalo“ inače prvi put objavio u *Bosanskoj vili* 1912. godine.

¹⁹⁰ Tin Ujević, „[Studija o Antunu Gustavu Matošu]“, SD XVI, str. 45.

¹⁹¹ Koristim pojam *alegoriziranja* po uzoru na Chrisa Beyersa koji ga u *History of Free Verse* rabi kada želi istaknuti neku podudarnost između forme i sadržaja u pojedinoj pjesmi. Forma naime nikada doslovno ne reproducira sadržaj tako da je taj odnos uvijek zapravo arbitaran, a značenje koje forma može zadobiti u pojedinom tekstu motivirano je pjesnikovom predodžbom ili asocijacijom (u našem primjeru ogledalo kao predmet ne priziva nužno u svijest dvostruki sonet, tek sama pjesma dovodi ta dva pojma u svezu, tim uspješnije što neke jedinice značenja oni dijele). Chris Beyers, *History of Free Verse*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 2001, osobito str. 4-6, 68-69. i 79.

dobio upravo u okružju Matoševa pjesničkoga kruga u kojemu se i inače, kako i sam piše u spomenutoj studiji, nje govala posebna briga za poetsku formu i eksperiment:

„Umio sam podijeliti srokove na ceduljicama, ili ih dati ždrijebati iz šešira, da svak napiše svoj stih slijepo, ne gledajući što je drugi napisao, kao kartaš što ne vidi tuđe karte. (...) Došla nam je napast da pišemo duple sonete, također sonete s repom, i druge forme više uobičajene u svijetu.“¹⁹²

Uostalom, i sam je Matoš iskazivao pozornost za poetsku formu, prije svega stiha, ali i strofe, koja je bez presedana u dotadašnjoj povijesti hrvatskoga pjesništva.¹⁹³ Njegovi zahtjevi za strogim rasporedom naglasaka u stihu, štokavskim akcentom, čistom i preciznom, po mogućnosti trosložnom rimom, izbjegavanjem elizija i enjambenta, biranim jezikom, podudaranjem sintaktičkih i strofičkih granica – o čemu sve piše Ujević¹⁹⁴ – pokazuju da je briga za poetsku formu imala apsolutno prvenstvo u Matoševu promišljanju estetskog učinka poezije, kao i to da je rana Ujevićeva poezija proizvod Matoševa pjesničkog cenakula u znatnoj većoj mjeri no što je sam bio spreman priznati, posebno kada poseže za dvostrukim sonetom kao argumentom vlastite formalne inovacije. Iako Matoš nije doslovce napisao ni jedan dvostruki sonet posve je očito da je promišljanje forme općenito bilo središnjom tekovinom Matoševa kruga te da se odrazilo i na Ujevića. To, čini se, potvrđuje zaključak Dubravka Jelčića kad o pjesnicima iz *Hrvatske mlade lirike* piše: „Sasvim je malo Matoša u ovoj knjizi, a od toga malo najviše ga je u stihovima pjesnika koji se bio već odavno pobunio protiv Matoša i svim silama otimao iz njegove sjene: kod Augustina Ujevića!“¹⁹⁵

Dakako, briga za formalnu pravilnost pjesme nije posebno Matošev izum, nego ju je kao načelo i sam Matoš usvojio od europskih simbolista. U tom smislu, i Ujevićev sonetni eksperiment ima i ranije preteče, koji su ga možda, ukoliko ih je bio u prilici tada čitati, i inspirirali za „Ogledalo“. Naime, i francuski simbolisti znali su se okušati u nekoj od spomenutih sonetnih varijanti. Tako je Charles Baudelaire napisao jedan obgrljeni sonet, „L'Avertisseur“ („Opominjač“), i jedan izokrenuti, „Bien loin d'ici“ („Vrlo daleko“), kakav nalazimo i u opusu

¹⁹² Tin Ujević, „[Studija o Antunu Gustavu Matošu]“, SD XVI, str. 45.

¹⁹³ Usp. radove Zorana Kravara „O stihu Matoševa soneta 'Jesenje veče'“ i „Matoševa ideja strofe“ u njegovoj knjizi *Stih i kontekst*, Književni krug, Split, 1999.

¹⁹⁴ Tin Ujević, „[Studija o Antunu Gustavu Matošu]“, SD XVI, str. 42-44.

¹⁹⁵ Dubravko Jelčić, ibidem, str. 225

Paula Verlainea, njime je napisana pjesma „Sappho“.¹⁹⁶ U hrvatskoj pak lirici jedan je od rijetkih primjera koji su mi poznati jest pjesma „Zvonar“ Ljube Wiesnera, pjesnika koji je također bio Matošev, možda i najvjerniji sljedbenik, što bi također potvrđivalo tezu o formalnom eksperimentu kao tekovini Matoševe pjesničke škole, iako se Wiesner mogao u tom pogledu sasvim doslovno ugledati i u ranoga Ujevića.¹⁹⁷

Temom „Ogledalo“ obrađuje jedan od najplodnijih književnih motiva.¹⁹⁸ Michael Riffaterre njegovu značenjsku produktivnost objašnjava ovako: „zrcalo podnosi lake analogije i prikladno je za moralne interpretacije – zrcalo kao Znak Istine ili Obmane; beskrajne varijacije na refleksiju kao fizičku ili mentalnu činjenicu (kojih većina ima korijene u Platonovoj analogiji uma i zrcala)“. Motiv bremenit značenjima koje mu je namrla književna i kulturna uporaba od antike (mit o Narcisu), preko folklor (vrata u čudesno), do renesansne (pjesnikov suparnik) i barokne poezije (simbol prolaznosti) te romantičke proze (motiv Doppelgängera) s velikom je učestalošću još jednom zaživio u simbolizmu. Guy Michaud „zrcalo“ (sa semantički srodnim riječima s kojima dijeli obilježje refleksivnosti, poput mora, vode, očiju...) naziva ključnom riječi simbolizma, a interes za nju objašnjava intelektualizmom postromantičarskih pjesnika.¹⁹⁹ Naime, zrcalo za simboliste nije samo pjesnička slika ili metafora nego motiv koji služi tome da lirski subjekt u njemu propita vlastitu bit. U odzrcaljenoj slici tako se traži dublja spoznaja o sebi, čime motiv kao da istovremeno stječe dvojnu pripadnost: svojom materijalnom stranom pripada prirodnom svijetu, a svojim obilježjem refleksivnosti onom natprirodnom (duhovnom). Čini se da upravo ta njegova značajka može objasniti učestalu pojavu motiva u pjesnika poput Baudelairea, Mallarméa i Valeryja jer zrcalo kao da u sebi sjedinjuje označitelja i označeno simbolističke poetike, odnosno izrazito uspjeloo realizira načelo te poetike koje zahtijeva da se preko predmeta iz pojavnoga svijeta sugerira natprirodni, duhovni svijet, da konkretni fenomeni „predstave svoje ezoterične analogije s primordijalnim Idejama“ (Jean Moréas). Stoga ne čudi

¹⁹⁶ U sva tri slučaja, u većoj ili manjoj mjeri, čini mi se da se može govoriti o nekom pokušaju da se formom alegorizira sadržaj pjesme, kao što je to pokušao i Ujević, no to uvelike ovisi o značenjskim naglascima koje bi istaknula pojedina interpretacija. U svakom slučaju, čini mi se da je veza formalnog i sadržajnog plana najuspješnije motivirana u Ujevićevoj pjesmi.

¹⁹⁷ Wiesnerov „Zvonar“ objavljen je u zbirci *Pjesme* iz 1943, dok Ujević „Ogledalo“ nije uvrstio ni u jednu svoju kasniju zbirku. To svjedoči o različitim smjerovima u kojima su se pjesnici, potekli iz istoga literarnog miljea, razvijali. Wiesner uglavnom zadržava stilska i poetička obilježja Matoševa kruga, dok Ujević, u neprestanoj mijeni, prolazi kroz više različitih faza, mijenjajući svoju poetiku od neopetrarkizma preko avangarde do socijalne i metafizičke poezije.

¹⁹⁸ Michael Riffaterre „The Making of a Literary Sign: *Miroirs sans tain*“, *French Forum*, vol. 2, no. 2, 1977, str. 160.

¹⁹⁹ Guy Michaud, „Le thème du miroir dans le symbolisme français“, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, broj 11, 1959, str. 199.

da je za pjesnike kraja stoljeća zrcalo doista bilo simbol *par excellence*. Ono naime samo do kraja konkretizira poetičku zamisao da sve riječi, postavši simbolima u pjesničkoj tvorevini, trebaju zapravo zrcaliti skriveni, otajni poredak.²⁰⁰

Je li to slučaj i s Ujevićevim „Ogledalom“, pjesmom iz faze koja se često znala, katkad i pomalo neodređeno, okarakterizirati i simbolističkom i parnasovskom, i koja koristi toliko karakterističan simbolistički motiv? U odnosu na ukratko izložene postavke simbolističke ideje književnosti, u „Ogledalu“ se odmah može primijetiti izostanak lirskoga subjekta u 1. licu jednine ili množine kao i neke figure, lika kojemu bi motrenje u ogledalu posvjedočilo vlastitu nejedinstvenost, rascijepjenost ili fragmentarnost. Pjesma je, rekli bismo, impersonalna, lirski subjekt je u 3. licu jednine i njega pred zrcalom ne zanima odgovor na pitanje: tko sam ja? Ogledalo smješteno u nokturalni ugođaj („slično noćnome čuvaru“) i romantičko-gotički kronotop („usred nijema dvorca smrti i praznine“) služi kao sredstvo lirskom subjektu za razmatranja o prolaznosti života, kao polazište za uspostavljanje antinomija između nekoć i sad. Motiv funkcionira kao matrica koja generira slike prošlosti pa se može shvatiti kao realizacija onoga od Ovidija poznatoga književnog klišeja: *tempus edax rerum*. U tom smislu motiv u pjesmi ima sličnu svrhu kakvu je imao, primjerice, i u baroknoj poeziji, s tom razlikom što je barokni pjesnik ogledalo koristio kao metaforu koja označava varljivost privida, ali privida koji će budućnost prokazati kao takav. Sasvim konkretno, pjesnik je opominjao onu kojoj se obraća da ne vjeruje onome što u odrazu vidi jer je njezina ljepota nestalna i prolazna. Ujevićev lirski subjekt, međutim, dolazi kad je ta promjena već nastupila, budućnost koja raskrinkava iluzije jest tu i on, koristeći književnom tradicijom posvećen značenjski potencijal motiva ogledala da pamt, da pohranjuje slike prošlosti – tako ga, primjerice, rabi i Mallarmé u poemi *Herodijada* – da funkcionira dakle kao „ogledalo bez srebrnine“, ono koje je izgubilo sposobnost odražavanja, ide suprotnim smjerom te iz sadašnjosti evocira ljepotu i iluziju koja je prošla. S obzirom na značenja koja motiv ogledala ima u književnoj memoriji i s obzirom na specifičnu formu pjesme koju je Ujević odabrao za obradu ovoga književnog toposa, možemo se zapitati u kakvu odnosu oni stoje te koji su razlozi njihova povezivanja. Relevantan odgovor bi se, čini mi se, mogao dati ako promotrimo kompoziciju pjesme te se bliže pitamo u kakvoj su relaciji dva soneta, budući da smo već rekli da se formom u „Ogledalu“ želi alegorizirati tema.

²⁰⁰ O motivu zrcalnoga odraza u drugim Ujevićevim poetskim tekstovima vidi intertekstualnu interpretaciju Ujevićeve pjesme „Ogledam se u jezeru“ u radu Ivane Drenjančević: „'Ne vije duh iz puti' – odnos lirskoga iskazivača i njegovih prikaza u pjesmi *Ogledam se u jezeru* Tina Ujevića“, *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 29/2017, 1, str. 67-80.

U prvom sonetu lirski subjekt opisuje ogledalo i interijer dvorca, koji je prazan i napušten. U drugom katrenu nastavlja opisivati sadašnju prazninu i nedostatak tako što nabraja ono što je bilo, a sad nije („Ne odvraća više sjajnu sliku staru / Raskošna gospodstva mrtva usred tmine“) te se stoga koriste glagolska vremena koja se odnose na prošlost: perfekti („Svemu tomu bilo suđeno da mine“, „Sve je prošlo kako slabo cvijeće vene“) i zanijekani prezenti u konstrukciji „ne više“ („Ne odvraća više“, „ne dolaze više“). Zadnji distih vraća se prezentu i sadašnjosti te tako zaokružuje prvi sonet: „Sad ogledaju se samo prazni kuti/ Gdje sa stravom groba pomiču se sjeni.“

Drugi sonet započinje usporedbom ogledala s morem, što je, kao što smo rekli, tipično umrežavanje riječi sa sposobnošću refleksije bezbroj puta potvrđeno u simbolističkoj poeziji (dovoljno je sjetiti se početka poznate Baudelaireove pjesme: „Homme libre, toujours tu chériras la mer! / La mer est ton miroir...“), no ono što je zanimljivije jest opis onoga što sad ogledalo odražava iz čega je vidljivo da usprkos glagolskom prezentu i sadašnjem vremenu, gdje nas je ostavio kraj prvoga soneta, više nismo u sadašnjosti ni u praznom prostoru dvorca: „Kroz ogledalo se lica ljudi skližu. / Tanani profili sve se redom nižu, / Najljepši što ikad ugledaše zoru.“ Drugi katren drugoga soneta i dalje rabi prezent, no postaje vidljivo da je lirski subjekt napustio tlo deskripcije predmetnog svijeta i počeo općenito rasuđivati o životnim ciklusima: „Idu, prođu s kobi kobnom svakom stvoru / Nestaju u tami iz koje se dižu / Drugi, koji u dnu postajanja gmižu / Očekivajući svoju bijelu horu.“ Ta vrsta iskaza nastavlja se u stihovima do kraja pjesme, oni snažno apostrofiraju konačnost ljudskoga života i smrt kao jedinu posljednju stvar („Bježe u kraj laži o raj i paklu“) da bi kulminirali u završnoj poanti: „Te je život samo, za ljude i žene, / Kratak refleks svjetla u bešćutnom staklu.“

Iz ovoga kratkog opisa sadržaja postaje vidljiv kompozicijski princip pjesme. U prvom sonetu lirski subjekt opisuje ogledalo što visi u nekom napuštenom dvorcu, dok u drugom iznosi općenite sudove o naravi ljudskog bivanja. Taj odnos deskripcije i refleksije ne bi bio ništa posebno u pogledu kompozicije lirske pjesme (put od konkretnoga prema apstraktnome jedan je od najčešćih načina razvijanja teme u lirici²⁰¹) da se ovdje čitatelj ne susreće s opisom motiva koji tradicionalno, kao što je primijetio M. Riffaterre, još od Platonove usporedbe uma i zrcala u *Politeji*, ne generira varijacije na temu refleksije kao fizičke i duhovne činjenice. U tom smislu nešto poput igre s dvosmislenim značenjem riječi „refleksija“ protkiva čitavu pjesmu, dijeleći je jasno na dva odvojena dijela.

²⁰¹ Vidi Zoran Kravar, „Lirska pjesma“, u: Zdenko Škreb i Ante Stamać (ur.), *Uvod u književnost*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, ⁵1998, str. 379-412.

Osim toga, drugi sonet ne donosi bitne promjene ili obrat u razvoju i tema „života kao bljeska“ razvija se linearno od početka do kraja pjesme. Tek u jednom sadržajnom segmentu postoji promjena u drugom sonetu, a riječ je o svojevrsnom eshatološkom iskazu koji se javlja u drugom sonetu, a suprotan je kategorički sličnom iskazu iznesenom u prvom. Naime, u prvom dijelu pjesme lirski subjekt odlazak i smrt stanovnika dvorca spokojno konstatira: „Svemu tomu bilo suđeno da mine / I da pođe na sud Bogu gospodaru“, dok u drugom, međutim, govoreći generalno o ljudskoj sudbini, zaključuje da ljudi nakon smrti „Bježe u kraj laži o raj i paklu“, pri čemu jasno kvalificira eshatološku hipotezu. S obzirom na antinomiju navedenih stihova, odnos dvaju soneta mogao bi se barem u ovom aspektu odrediti kao odnos obmane i istine, pri čemu bi se promjena u poziciji lirske subjekta iz prvoga u drugom dijelu mogla opisati kao promjena iz pozicije neutralnoga opisivača u poziciju angažiranoga kritičara koji raskrinkava eshatološku iluziju. Gotovo bi se moglo reći da lirski subjekt opisujući „hladno“, bešćutno ogledalo u prvom sonetu, u drugome sam, na metaforičkoj razini, poprima obilježja opisivanoga predmeta te počinje jednako tako bešćutno reflektirati svijet, promišljajući njegovu bit bez iluzija. I tu Ujević ima zaleđe u tradiciji te filozofskim i pjesničkim kanonom posvećenoj uporabi motiva zrcala kao simbola privida ili istine.

Ukupno promatrano, dvostruko značenje motiva ogledala, doslovno i metaforičko, pokazuje se ključnim za razumijevanje pjesme i njezine forme. Upravo bi Platonova usporedba uma sa zrcalom tu funkcionirala kao hipogram koji bi sankcionirao značenjski skok iz doslovnoga u metaforičko, iz opisa ogledala i njegove sposobnosti odražavanja predmetnoga svijetu u refleksiju lirske subjekta kao sposobnosti uma da zrcali, odnosno promišlja svijet. A činjenica da kompozicijski odnos deskripcija–refleksija dvaju dijelova pjesme uokviruje i potkrepljuje rijetka poetska forma, koja je sama u sebi reflektirana, doslovno udvostručena, i kojom se želi alegorizirati sadržaj teksta, čini mi se da dodatno naglašava uspjeh ove, uglavnom nezamijećene, pjesme 21-godišnjeg Ujevića. U moru sličnih ostvarenja (samo nekoliko stranica prije u *Hrvatskoj mladoj lirici* nalazi se Galovićev sonet „Zrcalo“, pjesma koja isti motiv obrađuje na manje inventivan način), sretan spoj raritetne forme i frekventnoga sadržaja izdvaja Ujevićevo „Ogledalo“ i čini ga nešto zanimljivijim ostvarenjem no što je dosadašnja povijest književnosti smatrala.

3.2. „Oproštaj“ u svjetlu Marulića, Baudelairea i Rimbauda

Od svih Ujevićevih pjesama, „Oproštaj“ je zacijelo doživio najrazvedeniju kritičku i književnopovijesnu recepciju. Prvi put objavljen je u *Hrvatskoj mladoj lirici* (jedino još pjesma

„Što šapće vodoskok“ nije bila ranije objavljena), no ugled pjesme u stručnim krugovima tek je s vremenom rastao, jer prvi kritičari nisu odmah prepoznali njezinu vrijednost (niti su u cjelini, kako smo napisali, percipirali i pozitivno vrednovali Ujevićev korpus pjesama u mladoliričarskom zborniku). Pjesma je u književnopovijesnim tumačenjima bila shvaćena kao neka vrsta lirskog manifesta, koja je svoj recentni pandan imala u sonetu Ujevićeva prethodnika i ranog uzora, Matoševoj „Mladoj Hrvatskoj“.²⁰² Programatski karakter pjesme često je bio interpretiran autopoetički, kao objava Ujevićeva raskida s vlastitom dotadašnjom stvaralačkom praksom, obilježenom prije svega Matoševim utjecajem,²⁰³ te započinjanjem autentičnije pjesničke faze, koja će svoj vrhovni izraz dobiti u zbirkama *Lelek sebra* i *Kolajna*. Tome se može dodati da je u „Oproštaju“ tema pobune protiv tradicije i motivika „krivovjerja“ nagovještavala i neke Ujevićeve buduće avangardističke geste, iako za sada još samo sadržajem, ne i jezičnim slojem pjesme, koji u pjesmi nije avangardno disparatan. S druge strane, jezik „Oproštaja“ sve je samo ne stilski neutralno ili konvencionalno uobličen.

Već na prvi pogled, grafijskim sustavom kojim je napisan, a zatim i jezikom, starom hrvatskom čakavicom, koji su imali za posljedicu Ujevićevu odluku da pjesmu u zborniku objavi u čak tri varijante – izvornoj, zatim onoj s prilagođenom grafijom te u proznom prijevodu na suvremeni jezik – „Oproštaj“ izaziva izuzetnu pozornost. Upravo evociranjem staroga književnoga jezika, arhaičnoga pravopisa te eksplicitnim apostrofiranjem Marka Marulića na razini teme kao figure koja je motivirala odluku da se piše starim jezikom i starom grafijom, pjesma već nakon prvoga čitanja otkriva mnoštvo u sebi sapetih semantičkih silnica koje bi u čitatelja mogle potaknuti pravu intertekstualnu eksploziju.

Ipak, brojnost intertekstualnih veza koje „Oproštaj“ sugerira čitatelju i interpretu mogla bi se podvesti pod dvije skupine odnosa, kojima bi u osnovi ležale različite književne tradicije, odnosno različiti intertekstovi.

Svakako, pravopis i jezik, kao ono što čitatelj prvo primjećuje u susretu s pjesmom, nedvosmisleno „Oproštaj“ vezuju uz tradiciju starije hrvatske književnosti. Jednako to dijelom čini i tema pjesme – oproštaj od „oca hrvatske književnosti“ – te je u tom smislu veza pjesme s intertekstom književnosti hrvatskoga ranonovovjekovlja dvostruka: tradicija se pojavljuje kao njezina tema, a pjesma i „priziva tradiciju nekim stilskim postupcima koji su upravo iz tradicije

²⁰² Usp. Ivo Frangeš, „Nastup Tina Ujevića (1909–1914)“, u: I. Frangeš, *Suvremenost baštine*, Matica hrvatska, Zagreb, 1992, str. 268-282.

²⁰³ Usp. Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo 1900. - 1950.: Novosimbolizam / Dijalektalno pjesništvo*, Jerkić tiskara, Zagreb, 2008.

uzeti“.²⁰⁴ Ovdje svakako treba precizirati da je „Oproštaj“ jezikom, pravopisom i nekim stilskim obilježjima najizravnije povezan upravo s Marulićevom *Juditom* te da preko Marulića stupa u širu vezu s intertekstom starije hrvatske književnosti koji će za Ujevića biti konstitutivan i u nekim drugim pjesmama ovoga ranoga razdoblja, no o tome će kasnije biti više riječi.

Iako je grafijska i jezična veza „Oproštaja“ s Marulićem otprve jasno vidljiva, ona ipak nije tako jednoznačna kako bi se moglo pomisliti bez pomnije analize. Josip Vončina detaljno je usporedio „Oproštaj“ s *Juditom* na svim jezičnim razinama te došao do zaključka da je Ujević na grafijskoj, fonološkoj, morfološkoj i leksičkoj razini u određenoj mjeri odstupio od pravopisa i jezika Marulićeva epa. Vončinina završna ocjena da je Ujević jezik *Judite* „nasljedovao vrlo nesistematično, pa se i njegova evokacija *Judite* u mnogim svojim pojedinostima može označiti nedovoljno uspješnom“,²⁰⁵ premda je utemeljena na konkretnim pojedinačnim jezičnim činjenicama i primjerima, iz vida ispušta cjelinu Ujevićeva oživljavanja Marulićeva jezika koje je, ako je suditi po književnopovijesnoj recepciji, ipak znatno više od neuspjela slučaja doslovnog „skidanja“ arhaičnoga jezika. U tom smislu označavanje Ujevićeva odnosa prema Marulićevu jeziku kao *citatne mistifikacije*, kako ga je nazvala Dubravka Oraić Tolić,²⁰⁶ označujući njime vrstu citatnoga odnosa u kojemu mlađi tekst ima iskrivljen, netočan ili lažan odnos prema starijemu, čini se ispravnije s obzirom da je Ujević u cjelini ipak uspjelo evocirao Marulićev jezik i pismo, čak i ako je u ponekim pojedinostima fingirao jezičnu izvornost. Čini se da bi odnos „Oproštaja“ prema *Juditi* u jezičnom aspektu trebalo motriti kao neku vrstu transpozicije, što je termin kojim Gérard Genette označava vrstu intertekstualnoga odnosa između hiperteksta (mlađega teksta) i hipoteksta (starijega teksta) koja nije satirična ni ludična nego ozbiljna te kao takva zapravo najvažnija i najčešća intertekstualna praksa.²⁰⁷

Ujevićev bi se „Oproštaj“ pod Genetteov pojam transpozicije mogao, međutim, podvući samo djelomice, budući da on ni u jednoj svojoj podvrsti, koje Genette detaljno opisuje, ne podrazumijeva slučaj samo lingvističke intertekstualnosti, odnosno intertekstualnosti koja bi obuhvaćala samo jezični aspekt djela, a ne istovremeno i sadržajni. Doduše, Genette pretpostavlja slučaj eminentno jezične transpozicije, ali pod njim pomišlja na prijevod, koji, posve prirodno, za Genettea podrazumijeva manje ili više isto značenje hiperteksta u odnosu na

²⁰⁴ Pavao Pavličić, „Tradicija kao sadržaj i aspekt 'Oproštaja'“, *Teka* 2/1973. str. 354.

²⁰⁵ Josip Vončina, „Ujević i Marulić“, *Umjetnost riječi*, 3/1984, str. 237-246, ovdje str. 245.

²⁰⁶ Dubravka Oraić Tolić, „Ujevićev citatni 'Oproštaj' s Marulićem“, u: *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990. str. 93-107.

²⁰⁷ Gérard Genette *Palimpsests*, 1997, str. 27. Genette detaljno analizira ovaj tip intertekstualnog odnosa te uvodi brojne podvrste. Ovdje je dovoljno reći da kao prozni primjer za ozbiljnu transpoziciju Genette navodi *Doktora Faustusa* Thomasa Manna ili Joyceov *Uliks*.

hipotekst. U našem primjeru, međutim, imamo zaseban slučaj jer se „Oproštaj“ samo jezičnim slojem nadovezuje na *Juditu*, imitirajući njezin jezik i odajući mu svojevrsni *hommage*, no to ne čini i na razini teme. Marulićev ep Ujeviću je važan više kao simbol nego kao doslovan sadržaj na koji bi se želio referirati.

O odnosu „Oproštaja“ prema *Juditi* možemo, dakle, u prvom redu govoriti kao o slučaju intertekstualne transpozicije jezičnoga aspekta mlađega djela u odnosu na starije. To što ta transpozicija, kako nepobitno dokazuje Vončina, nije do kraja doslovna, ne mora nužno povlačiti za sobom sud o njezinoj neuspješnosti. Naime, već s obzirom na različitu žanrovsku i rodovsku pripadnost dvaju djela, kao i na njihov bitno različit opseg koji iz nje proizlazi, jasno je da su kod Ujevića morale u stvaralačkom postupku biti uključene i neke druge procedure, koje najkraće možemo označiti kao sažimanje ili redukciju. Jednostavno rečeno, jezik Ujevićeva „Oproštaja“ predstavlja kondenzaciju jezika Marulićeve *Judite*. U tom smislu trebamo se zapitati što je od ukupnosti jezičnoga materijala Marulićeva epa koji se prostire na više od 2100 stihova ušlo u Ujevićevih 14 redaka? Odgovor na to pitanje već je dao Pavao Pavličić u radu „Tradicija kao sadržaj i aspekt 'Oproštaja'“ u kojemu piše „velik dio rječnika 'Oproštaja' izveden je i preuzet iz posljednjih stihova 'Judite'“:

Trudna toga plova ovdj jidra kala
plavca moja nova; Bogu budi hvala
ki nebesa skova i svaka ostala.“²⁰⁸

Pavličić upozorava da je podcrtane riječi Ujević preuzeo u „Oproštaju“, također ih postavivši na jako mjesto stiha – na mjesto rime.²⁰⁹ Uz to, dio leksika preuzet je iz znamenite „Posvete“ *Judite*, a to su riječi „dijački“ i „začinjavac“ (potonja također na mjestu rime). Sve to, zaključuje Pavličić, upućuje da je Ujević birao amblematske, prepoznatljive riječi epa da bi vezu svojega soneta s Marulićem učinio nedvosmislenom. Ujević je dakle pomno detektirao ključne riječi epa pa sam taj čin njegova izbora iz goleme jezične građe treba promatrati kao stanovit vid interpretacije. Vončininu strogu ocjenu trebalo bi korigirati podsjećanjem da se idealan slučaj reprodukcije jezika starijega djela javlja u slučajevima koje Gérard Genette naziva kontinuiranjama, odnosno nastavcima, nadopunama ili dovršetcima iz bilo kojega razloga

²⁰⁸ Pavao Pavličić, „Tradicija kao sadržaj i aspekt 'Oproštaja'“, *Teka* 2/1973. str. 353-360.

²⁰⁹ Ovdje je zanimljiva Vončinina opaska da je Ujević u trećoj inačici *Oproštaja*, proznom prijevodu na suvremeni jezik, riječ „skova“ preveo kao „napisao je“, što je neobičan i slobodan prijevod jer se takvo značenje riječi „skova“ kod Marulića ne pojavljuje.

nedovršenih djela.²¹⁰ O tome se zacijelo radi u slučaju Mažuranićeve nadopune Gundulićeva *Osmana*, koju Vončina ističe na početku svojega rada o Ujeviću i Maruliću vjerojatno kao paradigmatički primjer uspjelog uživljavanja u vremenski i povijesno dalek jezik. Kontinuirana je, piše Genete, „imitacija s djelomično propisanom temom“. Ali, pojašnjava, to ograničenje može u velikoj mjeri varirati ovisno o stupnju dovršenosti nedovršenoga djela te indikacijama koje je preminuli autor ostavio. *Osman* je tako u velikoj mjeri bio dovršen ep te Mažuraniću nije ostalo puno manevarskog prostora za vlastitu invenciju, posebno u smislu jezika i stila. Stoga, a to je prema Genetteu uopće karakteristično za kontinuirane i apokrifne, Mažuranić je kao autor morao nestati iz nadopune *Osmana* da bi progovorio Gundulićevim jezikom i stilom. Ujević, međutim, ne piše kontinuiranu, niti kao autor želi nestati iz svoje evokacije Marulića. Upravo suprotno, kao samosvjesni modernist ravnopravno stupa u dijalog s piscem koji svojim mjestom u kanonu može simbolizirati „instituciju hrvatske književnosti“.²¹¹ Takva pozicija, neovisno o tome je li ona bila svjesna ili je zaista posljedica Ujevićeve neznanja, kako jezične pogreške tumači Vončina, dopušta mu i restilizaciju Marulićeva jezika. Daleko od toga da nadopunjava neko Marulićevo nedovršeno djelo i prisiljen na sažimanje *Juditina* opsežnoga vokabulara, Ujević je pomoću nekoliko ekstrahiranih ikoničkih riječi simulirao Marulićev jezik, a pokoju lingvističku netočnost treba promatrati u duhu modernističke jezične kreacije ili čak kao indikator „hereze“ na razini izraza. „Neispravan jezik i pravopis“ neispravni su samo ako pjesmu promatramo u odnosu na normu doslovne jezične reprodukcije, što bi s obzirom na kontekst i karakter Ujevićeve pjesme bilo hermeneutički pogrešno.

Ujević, međutim, nije od Marulića preuzeo samo leksik nego i određenu simboliku, što je već druga razina na kojoj možemo govoriti o povezanosti „Oproštaja“ s intertekstom starije hrvatske književnosti.

U gore citiranim završnim stihovima *Judite* pojavljuje se još jedna riječ koju je Ujević preuzeo u svojem sonetu, a koja je zapravo središnji simbol „Oproštaja“, okosnica njegove figurativne razine. To je riječ „plavca“. Pavao Pavličić piše da preuzimanje leksema „plavca“ znači „prihvatanje metaforike starije hrvatske književnosti, i to usporedbom književnoga čina s plovidbom“ te podsjeća da se i u citiranim Marulićevim stihovima „plavca“ odnosi na završetak djela.²¹² Ujević dakle ne preuzima samo jezik kao niz označitelja od starijega pisca nego prihvaća i književnu konvenciju renesansne poetike. Inače, metafora broda kao djela, podsjeća

²¹⁰ Gérard Genette, loc. cit., str. 161-202.

²¹¹ Dubravka Oraić Tolić, loc. cit., str. 98

²¹² Pavao Pavličić, „Tradicija kao sadržaj i aspekt 'Oproštaja'“, *Teka* 2/1973. str. 356

Pavličić na Curtiusa,²¹³ često se pojavljivala u starijoj europskoj književnosti, a javlja se i u prvim zapisanim dubrovačkim dvanaestercima te kod Mavra Vetranovića. U tom je smislu veza Ujevića s Marulićem i sa starijom hrvatskom i europskom književnošću dvostruka jer se preuzima i leksik starije hrvatske književnosti i njezin retorički aparat.

Ovdje treba dodati da „Oproštaj“ nije jedina pjesma u kojoj je Ujević evocirao čakavštinu starije hrvatske književnosti. Nekoliko godina prije (1910) objavio je sonet „Petar Zoranić“, sa znakovitom posvetom A. G. Matošu, u kojemu je evocirao Zoranićev jezik, također sazdašći pjesmu pomoću ikoničkih riječi izvučenih iz najvažnijeg Zoranićevog djela – romana *Planine*, a preuzeo je i Zoranićevu metaforiku (npr. jabuke koje označavaju knjige) te neke figure (npr. vile). U tom smislu „Petra Zoranića“ valja promatrati kao stanovitu anticipaciju „Oproštaja“. Zanimljivo je da se kao lik u pjesmi i ovdje pojavljuje Marulić („Pastira Marula / začinjavca, družo, poju svirale / milipojke tebi...“), no on je u pjesmi sporedna figura, a ne adresat, uveden vjerojatno stoga što je bio jedan od Zoranićevih uzora pri pisanju *Planina*, kojega je i sam Zoranić slavio u svojem romanu.²¹⁴

Posveta pjesme Matošu dakako otvoreno sugerira drukčije tumačenje pjesme. Prema njemu bi figuru naslovom označenu kao prividnu temu pjesme trebalo simbolički supstituirati adresatom dedikacije kao njezinom stvarnom temom. Naime, iako posveta pjesme nekome u prvom redu označava znak autorova poštovanja prema toj osobi, ona je, kako piše Gérard Genette u *Pragovima*, uvijek namijenjena i nekom trećem – čitatelju; a s obzirom da je Ujevićev sonet posvećen široj javnosti poznatom književniku, značenje njegove posvete leži i u odašiljanju poruke o intelektualnoj i estetskoj povezanosti s uglednim piscem. Analizirajući raznolike oblike parateksta, među njima i posvetu, Genette upravo naglašava da posvećivanje djela nekoj osobi uvijek implicitno postavlja tu osobu kao nekakva „idealnog inspiratora“ i poticatelja na stvaranje.²¹⁵ No posveta sugerira i više od toga. Prikazujući kratku povijest i tradiciju posvećivanja djela, Genette pomoću više primjera pokazuje da na razini žanra jedno od implicitnih značenja posvete može biti i poruka o sličnosti naslovljenika s djelom ili njezinim glavnim junakom. Naime, posveta je oduvijek imala i svoju ekonomsku funkciju za autore pa su za (javno) posvećivanje svojih djela od političkih i društvenih uglednika znali dobivati

²¹³ Ernest R. Curtius, *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Naprijed, Zagreb, ²1998; osobito poglavlje „Metaforika“ i potpoglavlje 'Metafore brodarstva', str. 142-145.

²¹⁴ Sonet „Petar Zoranić“ objavljen je u *Savremeniku* u studenom 1910. S aspekta recepcije zanimljivo je da je Ujević pjesmu objavio u samo jednoj verziji, za razliku od „Oproštaja“, i to u onoj transkripcijskoj (arhaični jezik s prilagođenom grafijom). J. Vončina, loc. cit., str. 245.

²¹⁵ Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, str. 117-143.

pozamašne svote. Ponekad su, međutim, kao, na primjer, u 17. i 18. stoljeću, autori ipak osjetili potrebu čvršće motivirati i opravdati vezu uglednika kojemu se posvećuje s djelom koje se posvećuje pa su u posvetama isticali sličnosti naslovljenikove osobe s djelom ili s vrlinama njegova glavna junaka. Pierre Corneille je tako svoju dramu *Cinna* (glavni junak je rimski car August) posvetio meceni Montoronu, a u posveti je usporedio Montoronovu velikodušnost s Augustovom. Čak i nakon što je ekonomska funkcija posvete nestala (a to se zbilo, tumači Genette, s pojavom samosvjesnog i financijski autonomnog autora kakav je bio Balzac), pitanje o povezanosti onoga kojemu je djelo posvećeno i sama djela, ili onoga o čemu djelo govori, neizostavno se nameće. U tom smislu, usporedba Matoša sa Zoranićem ima svoje opravdanje te dopušta barem načelnu neodlučnost u pogledu jednoznačnog odgovora na pitanje o kojem velikom piscu pjesma govori.

Ujevićeva veza u „Oproštaju“ i „Petru Zoraniću“ s intertekstom starije hrvatske književnosti ne iscrpljuje se samo u temi i evokaciji arhaičnoga književnoga jezika te renesansnih retoričkih konvencija. Čini mi se da se u tom kontekstu može govoriti o još jednoj poveznici, koju je ustanovio Pavao Pavličić, a koja se može nazvati sustavom simboličkih supstitucija. Naime, Pavličić piše da je u Marulića prisutno *figuralno shvaćanje povijesti*, kao jedno od glavnih odlika renesansnog mišljenja prema kojemu su svi događaji u povijesti ili najava ili ponavljanje drugih, važnijih pojava. Tako je Stari Zavjet figura Novoga Zavjeta, Mojsijev život najava Kristova Života, a priča o Juditi i Betulija priča je o Maruliću i Splitu njegova vremena. Pavličić tvrdi da kod Ujevića postoji nešto slično jer je za njega Marulić prefiguracija novog, modernog književnika (samog Ujevića?), a Dubravka Oraić Tolić piše da je karakteristično da je Ujević za svojeg partnera u dijalogu u „Oproštaju“ uzeo pisca koji može predstavljati instituciju hrvatske književnosti, što implicira da jednako kao Marulić u svom vremenu i Ujević u vlastitom vremenu želi postati osnivačem apsolutno nove (avangardne) kulture. Riječ je dakle o svojevrsnom odnosu ekvivalencije koji se uspostavlja između starijeg i novijeg autora. U pogledu „Petra Zoranića“ i sami smo došli do sličnih zaključaka, naime da Petar Zoranić može označavati (tada još živog) Matoša, što opet implicira analoški odnos između starijeg i mlađeg pisca, a to nas pak dovodi do zaključka da je u svoja dva soneta u kojima evocira jezik starije hrvatske književnosti Ujević preuzeo i neka obilježja mišljenja i shvaćanja povijesti svojstvena vremenu iz kojeg potječu pisci s kojima stupa u intertekstualni dijalog.

Ukoliko intertekst starije hrvatske književnosti određuje jezik, stil i određene filozofske premise „Oproštaja“ njime se ne može, barem ne u cijelosti, objasniti tema soneta. Jasno je doduše da se tradicija hrvatske renesansne književnosti u „Oproštaju“ pojavljuje i na razini

teme, samo zazivanje Marka Marulića uvodi figuru starijega pisca u plan sadržaja, ali bitni motivi pjesme – gesta oprostaja od tradicije, želja za slobodnim odlaskom nevezanim autoritetom prošlosti, pobuna, krivovjerje i put u nepoznato uvjetovan nekim nagonskim porivom („Poјti ćemo, poni / Žaju imimo velu sunčenoga neba“) ne vuku svoje porijeklo u ranonovovjekovnoj literarnoj tradiciji. Poetike starijih književnosti ne poznaju pobunu protiv (literarnog ili kojeg drugog) autoriteta kao legitiman književni motiv, upravo suprotno one počivaju na shvaćanju književnoga ideala kao već ostvarenog i u daleku prošlost smještenog uzora – to je, prije svega, klasična književnost Grčke i Rima – kojemu se valja što više približiti, pa će tek nakon romantizma motiv pobune steći pravo na književni život, a svojevrstu će apoteozu zadobiti u književnosti nakon 1850. godine. Tako i navedeni motivi Ujevićeva „Oprostaja“ svoje izvorište imaju u recentnijoj literaturi, točnije u lirici francuskoga simbolizma, pa ona čini drugi intertekst relevantan za tumačenje pjesme. U pjesništvu francuskoga simbolizam naime pomoću istih ili neznatno variranih motiva objavljivala se jedna od bitnih tema moderne književnosti: traženje Novog.²¹⁶

Još je Ivo Hergešić, kao jedan od prvih kritičara koji su prepoznali važnost i veličinu Tinove poezije, detektirao njezinu „francusku inspiraciju“. Pišući o *Ojadenom zvonu* iz 1933, Hergešić zbirku uspoređuje s Ujevićevim pjesmama objavljenim u *Hrvatskoj mladoj lirici* te ustvrđuje „organsku“ povezanost pjesama udaljenih dvadesetak godina. Jedna je od poveznica i ugledanje u (tada) suvremene francuske pjesnike pa Hergešić podcrtava da i u *HML* „važni programatski sonet – pisan čakavskim dijalektom – 'Oprostaj' podsjeća na Rimbauda (Bateau ivre) i – Barrèsa.“²¹⁷ Zaista, tema „Oprostaja“, odlazak lađe iz luke kako bi bez kormilara slobodno zaplovila pod sunčanim nebom, neodoljivo podsjeća na Rimbaudovu, također u određenom smislu programatsku, pjesmu „Pijani brod“. Jednako se kod obojice pjesnika tumačila i simbolika toga odlaska – kao autopoetički iskaz: „Istodobno dok piše poemu koja hoće biti sintezom parnasovskog umijeća, Rimbaud objelodanjuje da se brod njegove poezije oslobodio svih svojih učitelja, usmjerivača i uzora.“²¹⁸ Uz to, formalna pravilnost pjesama i stihova odaje privrženost obojice autora estetici parnasovstva, tako je Ujevićev sonet građen od pravilnih trohejskih dvanaesteraca (koje treba čitati vodeći računa o čakavskoj akcentuaciji), dok je

²¹⁶ Intertekst francuskog simbolizma otvara i pitanje šire povezanosti Ujevića s intertekstom francuske književnosti uopće, a o tome će više riječi biti u sljedećem poglavlju. Vidi i Josip Tomić, „Tin Ujević i francuska književnost“, u: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Liber, Zagreb, 1970, str. 431-446.

²¹⁷ Ivo Hergešić, „O pjesmama Tina Ujevića“, u: Ivo Hergešić, *Strani i domaći*, Matica hrvatska, Zagreb, 1935, str. 157.

²¹⁸ Zvonimir Mrkonjić, „Ujević i Rimbaud“, *Croatica* 15-16/1980-81, str. 192. Riječ je o posebnom tematskom broju časopisa posvećenu Ujeviću.

„Pijani brod“ pisan u katrenima s pravilnim aleksandrincima s cezuroom iza šestoga sloga. Dakako, između pjesama na gotovo svim razinama književnoga teksta postoje brojne razlike. One bi zahtijevale široku analizu, ali ovdje možemo reći da je sam kvantitativni opseg Rimbaudove poeme (sastoji se od 100 stihova) uvjetovan njezinom narativnošću, dok kod Ujevića dakako elemenata fabule nema. Sa svojevrsnom epskom opširnošću „Pijanoga broda“ povezana je i pozicija lirskoga subjekta koji je kod Rimbauda u većoj mjeri fikcionalan (lirski subjekt je brod), dok je kod Ujevića, barem na doslovnoj razini čitanja, lirski subjekt konvencionalniji, on je mornar. Uz to, optimizam i zanos lirskog subjekta u „Oproštaju“ i njegova samosvijest u odluci o odlasku (koji paradoksalno nije potpuni raskid s onime što se napušta) u suprotnosti su s iznemoglošću Rimbaudova broda koji se nakon lutanja neviđenim egzotičnim morima (koja su mu se dogodila slučajno), ipak zaželio Europe, ali skončava u rezignaciji uvidjevši da, premda je avantura u nepoznato bila iluzija, jednako je nemoguć i povratak na staro.

No, bez obzira na brojne i složene razlike između dviju pjesama, te bez obzira na pitanje stvarnog utjecaja lektire Rimbauda na ranog Ujevića, koje je Ujević žestoko nijekao u pismima Hergešiću,²¹⁹ neosporna je sličnost u izboru teme i njezina značenja tako da Rimbaud od najranijih Ujevićevih početaka postaje bitnom referencom njegova djela, jednako nezaobilaznom u ustanovljavanju mreže intertekstualnih odnosa Ujevićeva opusa, kao i u njegovu tumačenju, a tako će dijelom ostati i u pjesnikovu kasnijem stvaralaštvu.

Rimbaud nije samo bitan kao podtekst Ujevićeve poezije nego je on bio i temom Ujevićevih eseja. Tako je o Rimbaudu Ujević pisao u više navrata. U eseju „Boema u nastajanju modernizma“ dao je skupne portrete nekolicine simbolističkih pjesnika, među njima i Rimbauda, a na kraju je ponudio i prijevode nekoliko njegovih pjesama u prozi. U eseju „Ključ ljubavi, Arthur Rimbaud“ zaokružio je sliku Rimbaudova života (o djelu govori samo usput) prvenstveno ga prikazujući kao antipoda uglađenijem i tradicionalnijem Baudelaireu.²²⁰ Oba eseja objavljena su u časopisima 1935. i može se ih čitati kao javni odgovor (prvi izravan, drugi neizravan) Ivi Hergešiću (privatno mu je već odgovorio pismom) na njegovu karakterizaciju Ujevića kao Rimbaudova sljedbenika u već spomenutoj kritici *Ojađenog zvona*:

²¹⁹ Vidi Ivo Hergešić, *ibidem*, str. 163-164 te Tin Ujević, *Sabrana djela*, sv. VII, str. 253.

²²⁰ Tin Ujević, „Boema u nastajanju modernizma“, SD VI, str. 219-231; Tin Ujević, „Ključ ljubavi, Arthur Rimbaud“, SD VI, str. 349-360. Pred kraj života Ujević je objavio posljednji esej o Rimbaudu, u kojemu se, uz prepričavanje biografskoga puta, kratko posvećuje i pitanju utjecaja koji je Rimbaud izvršio na kasniji naraštaj francuskih pjesnika. Vidi Tin Ujević, „Jean-Arthur Rimbaud“, SD IX, str. 83-99.

„Ujević se mnogo bavio suvremenom francuskom lirikom: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Apollinaire, Verhaeren, da spomenemo samo nekoliko velikih imena, koja se nameću dok čitamo neke pjesme Ujevićeve. Ima i drugih odjeka ili samostalnih analogija: Banville (Čarobni pelivan), Laforgue (Basne čarobnjaka), pa čak i Villona (Svakidašnja jadikovka). No kao da je glavni uzor Rimbaudov vizionarni impresionizam (ako ga tako smijemo nazvati), a graniči s nadrealizmom.“²²¹

S obzirom na vremenski zgusnutu koncentriranost Ujevićevih napisa o Rimbaudu, Zvonimir Mrkonjić zacijelo opravdano zaključuje da je „Hergešićeva nenamjerna malicioznost Ujeviću doista bila poticaj da se potpunije pozabavi Rimbaudom.“²²²

Ujevićev esej „Ključ ljubavi, Arthur Rimbaud“ nama je važan zbog toga što se u njemu sam Ujević osvrće na znamenitu Rimbaudovu poemu koja je tako bitna intertekstualna matrica njegova *Oproštaja* te piše: „U *Pijanoj brodici* vidi Renévillle proročko predskazanje cijele njegove [Rimbaudove, op. a.] budućnosti; u stvari, to je odjek Baudelaireova *Putovanja*.“²²³

Neobično je zanimljivo što Ujević komentirajući Renévillleovo tumačenje Rimbaudove pjesme zapravo odbacuje pozitivistički biografski pristup djelu te se priklanja intertekstualnom, smještajući pjesmu u odnos ne s izvanknjiževnom stvarnošću nego s književnom tradicijom, naglašavajući ne poveznicu s pjesnikovom osobom nego literarnu etimologiju djela.

Uz to, Ujević je točno detektirao intertekstualnu povezanost „Pijanoga broda“ sa znamenitom Baudelaireovom pjesmom koja zaključuje *Cvjetove zla*. Jednako kao i Rimbaud, Baudelaire je već ranije posegnuo za temom plovidbe u nepoznato kao izrazom žudnje lirskoga subjekta za bijegom od prozaične, grube i dosadne stvarnosti te sredstvom životne preobrazbe. Jednako kao i Rimbaudov pijani brod i Baudelaireov je subjekt bio dovoljno dalekovidan da dosljedno primijeti da novo može biti novo samo privremeno te da je tek pitanje trenutka kada će lutanje egzotičnim i uzbudljivim predjelima globusa opet dovesti do perpetuiranja istih obrazaca, pa posljedično do razočaranja, iznemoglosti i zapadanja u *spleen* i *ennui*:

„Nous avons vu des astres

Et des flots; nous avons vu des sables aussi;

Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,

²²¹ Ivo Hergešić, loc. cit., str. 163.

²²² Zvonimir Mrkonjić, loc. cit., str. 194.

²²³ Tin Ujević, „Ključ ljubavi, Arthur Rimbaud“, str. 356.

Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.“²²⁴

(Vidjeli smo zvijezde / I valove; vidjeli smo i pješčane sprudove; / i usprkos udarima i nepredviđenim nesrećama, / često nam je bilo dosadno, kao i ovdje.)

Iako i kod Rimbauda i kod Baudelairea razvoj pjesama teče u smjeru deziluzioniranja lirskih subjekata, obrati na kraju pjesama pokazuju da je prihvaćanje staroga poretka, „hrapave stvarnosti“ (Rimbaud), neizdrživo te tako Rimbaudov brod zaključuje svoju odiseju stihovima:

„Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leurs sillages aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.“²²⁵

(Ne mogu više, okupan u vašoj iznemoglosti, o valovi, / slijediti brazde nosača pamuka / ni prolaziti kroz ponos zastava i plamena / ni plivati pod strašnim očima zatvorskih brodova.)

A Baudelaireov lirski subjekt, premda je uvidio da je ljudska bijeda i pokvarenost svuda ista te da se ideal ne može pronaći (osim kao privid opijumskoga umjetnoga raja), ipak na kraju uskliče:

„Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*“

(O Smrti, stari kapetane, vrijeme je! Dižimo sidro! / Ova zemlja nam dosađuje, o Smrti!
Isplovimo! / Ako su nebesa i mora crna poput tinte / Naša srca, koja poznaješ, puna su sunčanih

²²⁴ Pjesme iz zbirke *Cvjetovi zla* navodim prema izdanju: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, prir. Claude Pichois, Gallimard, Pariz, 2005.

²²⁵ Nosači pamuka, ratni brodovi... sve su to motivi koji kod Rimbauda označavaju prozaičnu, pragmatičnu, „trgovačku“ stvarnost.

zraka! // Dolij nam svog okrepljujućeg otrova! / Mi želimo, toliko nam ova vatra pali moždane, /
Zaroniti do dna ponora, Pakla ili Neba, zar je važno? / Do dna Nepoznatoga da pronademo Novo!)

Kao što smo istaknuli, kod Ujevića u „Oproštaju“ nema tolike rastrganosti lirskoga subjekta između Zemlje i Neba, spleena i ideala, koja je karakteristična za ono stanje iskazivača u francuskoj poeziji s kraja 19. stoljeća koje je Verlaine nazvao „prokletim“. Iako Ujevićev lirski subjekt, koji manifestno nastupa u ime skupine jer je iskazno lice u pjesmi prvo lice množine, izrijeком tvrdi da su oni u čije ime govori „virni krivovirna pravca“, njihova je hereza ne samo pomirljiva nego i svijetla, optimistična, pozitivna. „Žaja za sunčanim nebom“ nema svojega dijalektičkog parnjaka u vidu „otrova“, „crnila“ ili „ponora“, kao u Baudelairea.

Ante Stamać, koji je u svojoj studiji o Ujeviću dao dosad najiscrpniju usporedbu Ujevićeva pjesništva s Baudelaireovim, piše: „Le Voyage“, kojega je prvi dio vjerojatni predložak 'Oproštaju', vidi svijet *uvijek u istom prostoru*; u izvoru i odluci 'Oproštaja', međutim, leži Nada u otkriće. (...) Duh 'Oproštaja' duh je čiste pobune, kojoj na putu još ne stoji skepsa već viđenog, uvijek jednog te istog svijeta; povijest u Ujevića još nije prošla.“²²⁶

Osim toga, čini se da zazivanje ideala u Ujevića više ima autopoetički nego filozofski karakter. Čini se da je to prepoznao i Ivo Frangeš kad u pogledu „Oproštaja“ piše: „Da, to je Baudelaireov *Voyage*, kako je također upozoreno, to je Baudelaireovo traženje *novoga*, novoga pod svaku cijenu. (...) Ali, uz nekoliko bitnih napomena. Baudelaireovo i Ujevićevo *novo* nisu isti pojmovi, jer i ono što je prethodilo Baudelaireu nije isto s onim što je prethodilo Ujeviću.“²²⁷ Osjećajući potrebu da diferencira dvije tematski srodne, ali misaono i kompozicijski različite pjesme, Frangeš upozorava da ono što je Ujeviću neposredno prethodilo jest matoševski utjecaj te da novo za njega prije svega znači oslobađanje od dojučerašnjih uzora.²²⁸ S tim se nije teško složiti, uz napomenu da Baudelaireovo novo ne znači oslobađanje od vlastita ranijeg uzora nego uopće potragu za idealitetom koji bi nadomjestio „pustoš zbilje“, kako piše Hugo Friedrich.²²⁹ Ujevićev „Oproštaj“, s druge strane, više je oblikovan kao dijalog s literarnim nasljeđem, u kojemu se objava lirskoga subjekta o upuštanju u potragu za otkrivanjem Novoga možda u prvom redu treba shvatiti kao potragu za otkrićem novoga jezika, svakako prije nego kao portret duhovnoga stanja jednoga svijeta. Ujevićev lirski subjekt, uostalom, sklon je reflektirati vlastita

²²⁶ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, str. 81-82.

²²⁷ Ivo Frangeš, „Nastup Tina Ujevića (1909–1914)“, u: Ivo Frangeš, *Suvremenost baštine*, August Cesarec–Matica hrvatska, Zagreb, 1992, str. 274.

²²⁸ Ivo Frangeš, „Nastup Tina Ujevića (1909–1914)“, str. 274-275.

²²⁹ Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, prev. Truda i Ante Stamać, Stvarnost, Zagreb, 1985, str. 53.

pjesnička sredstva, što potvrđuje i metatekstualna strofa „Oproštaja“: „U lipom jaziku, gdi 'ča' slaje zvoni, / mi dobročasimo garb slovućeg greba / I tokoj ti natpis dijački i stari.“

„Oproštaj“ bi prema tome bio više intertekstualan i autopoetički, dok je „Putovanje“ filozofsko i ontologijsko. U tom smislu „Oproštaj“ je sličniji „Pijanom brodu“ negoli „Putovanju“ te premda je ishodišna situacija Ujevićeve i Baudelaireove pjesme slična, metaforika „Oproštaja“ gotovo u cijelosti se oslanja na intertekst starije hrvatske i europske književnosti – u kojoj brod označava djelo, podizanje jedara pisanje, brodar je pjesnik – dok taj intertekst u Baudelaireovoj apstraktnije naslovljenoj i zamišljenoj pjesmi ne čini bitnu literarnu referencu.

Na kraju, može se zaključiti da se u Ujevićevu „Oproštaju“ križaju dvije književne tradicije ili dva interteksta; jedan stariji, renesansni i hrvatski, drugi, noviji, moderan i francuski. Ako zanemarimo razliku od nekoliko desetljeća koja kronološki dijeli Ujevića od Baudelairea i Rimbauda, a možda to možemo učiniti imajući na umu uobičajeno kašnjenje hrvatske književnosti za kretanjima u europskoj književnosti, onda možemo govoriti o dijakronijskim (u slučaju Marulića) i sinkronijskim (u slučaju simbolista) intertekstualnim vezama koje Ujevićev sonet uspostavlja. Dakako, intertekst starije hrvatske književnosti i sam se nadovezuje i crpi iz starije europske književne tradicije – od antike do renesanse – te tako Ujevića povezuje sa samim temeljima europske literature.

Ujevićev „Oproštaj“ od stare je književnosti preuzeo „metaforiku brodarstva“, kako ju je opisao E. R. Curtius, a od moderne potragu za Novim. Doduše, lako je primijetiti da i Baudelaire i Rimbaud koriste sličnu tradicionalnu metaforiku te da se u nekom smislu i oni bez iskakanja uklapaju u dugu tradiciju književne povijesti u kojoj se pojavljuje metafora „broda na moru osuđena na neizvjesno lutanje“, bilo da se njome označava sam čin pisanja, bilo da se ona odnosi na neku životnu ili političku situaciju. Kao književni *topos*, ona je prisutna u europskoj književnosti od Homera i Alkeja, preko Vergilija i Tassa, do Baudelairea i Rimbauda.

Ono što je međutim *novum* modernih pjesnika jest dopuna te tradicionalne metafore njezinim „obezglavlivanjem“, odnosno pojavom „lađe bez kormilara“ kao simbola koji nema negativne konotacije nego označava slobodu modernoga pjesnika. Lađa bez kormilara pojavljuje se i kod Rimbauda i kod Ujevića, dok u Baudelaireovu determiniranom svijetu njome simbolički kormilari Smrt. Ipak i kod Baudelairea i kod Rimbauda potraga za Novim naposljetku se pokazuje kao iluzija koja ne otkriva ništa novo, nego samo onaj već viđeni stari grešan, prljav i podao svijet (za Baudelairea), odnosno hrapavu, pragmatičnu, trgovačku stvarnost (za Rimbauda). Mladi Ujević, međutim, nije prihvatio njihovu skepsu, nego se jednodušno priključio suvremenoj avanturi sve brže potrage za novim i ta neprestana žudnja za

prevladavanjem tek stečenih pozicija, toliko karakteristična za sav književni modernizam, vjerojatno može objasniti i česte mijene kroz koje je Ujevićevo pjesništvo prolazilo tijekom čitava njegova stvaralaštva. Jedna od tih mijena uslijedila je upravo nakon publikacije „Oproštaja“, te tako *a posteriori* potvrdila njegov programatski karakter.

3.3. „Naše vile“ i žanr *ubi sunt*

„Naše vile“ jedna su od rijetkih Ujevićevih pjesama na čijem početku nalazimo epigraf (on se javlja u svega desetak Ujevićevih pjesama), stoga analizu intertekstualnih veza „Naših vila“ s drugim književnim tekstovima zacijelo nije neopravdano započeti na toj točki literarnoga parateksta, preskočivši nakratko u intertekstualnom smislu također vrlo indikativan naslov.²³⁰

Où sont nos amoureuses? motto je koji je Ujević donio na francuskom, kao što ćemo vidjeti, u originalu, ne potpisavši, međutim, ni autora, ni izvor, što može sugerirati ili da je citat anonimn, ili da je Ujevićev (autografski citati obično se ne potpisuju), ili da nije ni anonimn ni Ujevićev, ali da je naš pjesnik želio napregnuti čitateljevu znatiželju, malo se razmetati svojom književnom kulturom te na posljetku ostaviti čitatelja u barem djelomičnoj nesigurnosti u pogledu porijekla epigrafa, s obzirom da bi se ono bez pomnijega istraživanja (ili uredničke bilješke) teško moglo utvrditi jer pripada djelu koje zacijelo ne čini sastavni dio nekakve prosječne literarne načitanosti.

Prije no što kažemo nešto više o citatu i njegovu odnosu prema tekstu „Naših vila“, valja upozoriti na jednu zanimljivost. Ujević je epigraf pjesmi stavio tek prilikom treće publikacije pjesme.²³¹ To zacijelo samo po sebi ne bi bilo ništa čudno, s obzirom da, prema Gérardu Genetteu, i takva praksa u povijesti epigrafa postoji. Ona, doduše, nije pravilom, Genette upozorava da se epigrifi uglavnom javljaju već prilikom prve publikacije djela, no iza nekoliko Genetteovih primjera kasnijeg dodavanja ili pak kasnijeg brisanja prvotnih stavljenih epigrafa, lako je pretpostaviti brojne slične slučajeve koji Ujevićevo naknadno dometanje ne bi činili posebno neobičnim da „Naše vile“ nisu bile jednom od spornih točaka u jednoj od najpoznatijih

²³⁰ O epigrafu kao jednom od elemenata koji tvori paratekst književnoga djela vidi: Gérard Genette *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, str. 144-160.

²³¹ „Naše vile“ prvi su put objavljene u listu *Stekliš* (br. 2-3, svibanj-lipanj 1911), drugi put godinu dana kasnije u *Bosanskoj vili* (br. 9, 15. svibnja 1912), i to s brojnim izmjenama, kao prva pjesma u ciklusu „Pjesme starih godina“ koji su još činile pjesme „Mrtva domovina“, „Sfinga“ i „Manastir“, dok su treći put objavljene u zborniku *Hrvatska mlada lirika* u lipnju 1914. (bez izmjena iz *Bosanske vile*). Epigraf se u HML prvi put pojavljuje, a s njim će se pjesma otad redovito objavljivati; za Ujevićeva života još u zbirci *Rukovet*, izboru iz Ujevićeve poezije koji je 1950. u suradnji s pjesnikom načinio i objavio Jure Kaštelan.

polemika u povijesti hrvatske književnosti, onoj između Matoša i Ujevića, i da Ujević epigraf nije dodao pjesmi tek u izdanjima objavljenim nakon polemike.

Polemika između A. G. Matoša i Tina Ujevića vođena je tijekom nekoliko ljetnih mjeseci 1911, između srpnja i početka listopada, a povod joj je bio kratak Ujevićev nekrolog Augustu Harambašiću „Nad Harambašićevim grobom“, objavljen u drugom broju *Stekliša*, istom onom u kojemu su prvi put objavljene „Naše vile“.²³² Nekrolog Harambašiću neobičan je tekst u kojemu Ujević, suprotno dobrim običajima, pokojnoga pjesnika više kudi negoli hvali, a najviše je kritičkih strelica usmjerio prema Harambašićevoj lirici kojoj odriče veliku vrijednost zbog „starog stila“ i neprestanog ponavljanja istih motiva „stekliškog domoljublja“. Iako su prigovori naizgled bili estetičke naravi, čini se da je Matoš prepoznao i drugu, političku pozadinu Ujevićevih argumenata – njegov raskid s pravaštvom i priklanjanje naprednjačkoj opciji – te je reagirao humoreskom „Discipulus“, u kojoj neimenovanog Ujevića optužuje za plagiranje literarnog stila, ali i političkih uvjerenja, a ubrzo i „klasičnim“ polemičkim tekstom „Zar i ti, Brute?“, u kojem polemizira s Ujevićevim tvrdnjama o Harambašiću („bijaše u stvari više retorik negoli lirik“).²³³

Ujević, koji se prepoznao i u humoreski (jednako kao i Krešimir Kovačić, s kojim će Matoš voditi paralelnu polemiku), Matošu odgovara oštrim tekstom „Cezar na samrti“ – znakovito, sad objavljenim u naprednjačkoj splitskoj *Slobodi* – u kojemu ga optužuje za megalomaniju i kukavičluk (jer anonimno napada one koji su na vlasti, npr. zagrebačkoga gradonačelnika Milana Amruša, dok napade na nepoznate literarne mladce potpisuje) te ironizira Matoševu nekritičnost u pogledu Harambašića. Matoš odgovara kratkim i relativno blagim tekstom „Discipulus“ (naslovljenim kao i humoreska, da ne bi bilo nikakve dvojbe), u kojemu upozorava na brojne Ujevićeve nedosljednosti u napisima o njemu, i podsjeća da mu je Ujević samo nekoliko mjeseci ranije napisao dugačak panegirik u povodu knjige *Naši ljudi i krajevi* te mu posvetio sonet „Petar Zoranić“, a sada u njegovim tekstovima kritizira ono što je donedavna hvalio, ne propuštajući naravno priliku da popis Ujevićevih preobrazbi okruni i najnovijom političkom konverzijom: „Augustin Ujević dakle zdimi medju naprednjake, jamačno jer je –

²³² Riječ je o broju koji nosi dataciju svibanj-lipanj 1911, iako je Harambašić umro 16. srpnja. Očito su časopisi i prije jednog stoljeća imali sličnih problema kao i danas te su morali neredovito izlaziti noseći vremenske oznake koje nisu odgovarale stvarnom trenutku objave broja.

²³³ Tin Ujević, „Nad Harambašićevim grobom“, SD VII, str. 27. O političkim uzrocima polemike vidi Srećko Lipovčan *Mladi Ujević. Politički angažman i rana proza (1909.-1919.)*, a posebno prvi dio knjige (Politički angažman) i poglavlje „Polemika s Matošem“ (str. 29-33), izd. Književni krug, Split, 2002. Polemiku Matoša i Ujevića pomno je sa stilskeg aspekta analizirao Krešimir Bagić u radu „Tko je plagijator, a tko đak?“ u *Republika* 1997/5-6, str. 50-62.

napredovao.“²³⁴ Na to, Ujević odgovara dugačkim tekstom „Barrès i Oinobarrès“, u kojemu je pomno analizirao brojna mjesta iz Matoševih *Naših ljudi i krajeva* i usporedio ih sa srodnim i katkad iznimno sličnim mislima iz više Barrèsovih djela, teško optuživši Matoša za plagijat i prepisivanje. Matoš je odgovorio tekstom *Literarni fakini* u kojem se od Ujevićevih optužbi da je prepisao Barrèsa promišljeno brani pozivajući se na distinkciju između ideje i stila, tvrdeći da on jest od Barrèsa učio pa i nešto preuzeo, ali da plagirati ne znači dijeliti tuđe ideje, nego uzimati ono što neko djelo upravo čini jedinstvenim i neponovljivim, a to je stil. A upravo to, još jednom ponavlja Matoš, čini Ujević, preuzimajući individualni Matošev način pisanja kao svoj, što na kraju svojega teksta, kao svojevrsni *coup de grâce*, poetira s nekoliko stihova iz Ujevićevih „Naših vila“, koji na razini nekoliko motiva te „refrena“ pokazuju veliku sličnost sa stihovima iz Matoševe pjesme „Lamentacije“. Nakon toga, Ujević se više nije javljao i polemika je zaključena.²³⁵

Evo što je Matoš napisao o „Našim vilama“:

„U mojim *Lamentacijama* su ovi stihovi:

Gdje je *balzam* duše, rosa vječnosti,

²³⁴ Antun Gustav Matoš, „Discipulus“, u: A. G. Matoš, *Dragi naši savremenici, Sabrana djela*, sv. XIII, ur. Dubravko Jelčić, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti i Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1976, str. 267-268, ovdje 268.

²³⁵ Polemika, u kojoj su se ispreplele politička i literarna dimenzija – sukob zakletog pravaša s dojučerašnjim istomišljenikom i novopečeni zagovornikom jugoslavenske opcije te sukob starijeg književnika s mlađim zbog pitanja stilskog plagiranja – u posljednja dva teksta više se usmjerila prema ovom drugom polu, prema eminentno literarnim i stilskim pitanjima. Krešimir Bagić u tekstu „Tko je plagijator, a tko đak?“ tvrdi da je uopće „problem originalnosti i plagiranja... središnjom temom do kraja njihova spora“. Srećko Lipovčan u knjizi *Mladi Ujević*, međutim, prigovara Bagiću da u analizi polemike upravo „zanemaruje težinu političkog razloga“ te da uopće pravi uzrok polemike „nije spor o književnim nego o političkim pitanjima“. Meni se čini da polemika ima nesumnjivu političku dimenziju, naročito u pogledu Ujevićeve motivacije da inicijalno napiše kritički nekrolog Harambašiću, tako da je Lipovčan zacijelo u pravu kad tvrdi da je Matoš reagirao jer je prepoznao antipravašku inspiraciju teksta. Uz to, Matoš Ujeviću cijelo vrijeme prigovara karakternu nedosljednost i političku konvertibilnost, dok Ujević te optužbe redovito ignorira, raspravljajući jedino o estetskoj vrijednosti Harambašićeve lirike, odnosno Matoševe proze. No jednako tako, neprijeporno je da polemika ima i svoju literarnu dimenziju, odnosno da pitanja originalnosti i stilskog plagiranja koja se u njoj otvaraju nisu tek puka izlika za političke kvalifikacije (s Matoševe strane), nego da svoje uporište imaju u konkretnim stilskim postupcima i jednog i drugog autora. Iako je politički podtekst vjerojatno bio otonac za Matoševu reakciju na nekrolog Harambašiću, argumenti koje Matoš poteže već u prvim tekstovima polemike tiču se Ujevićeva plagiranja njegovog stila u nekoliko Ujevićevih novinskih recenzija i komentara napisanih i prije nekrologa. (Mislim na prve Ujevićeve objavljene prozne tekstove „Almanak *MI*“ i „*Književni prilog (Narodne obrane)*“, a vjerojatno i „Nova metrika g. Nehajeva“, premda se Matoš na taj tekst eksplicitno ne referira.) Jednako tako, upravo pitanje plagiranja jest i glavni Ujevićev protuargument u tekstu „Barrès i Oinobarrès“. Bagić je stoga u pravu kada taj tekst izdvaja kao prijelomnu točku polemike, u kojoj je Matoš bio suočen s najozbiljnijim optužbama u svojoj kritičarskoj karijeri, te da ga je taj tekst prisilio da „prigodne polemičarske trikove, bar za trenutak, zamijeni istinskom argumentacijom svoje literarne pozicije“. Pitanja stilskih vrijednosti pretežu i u Matoševu odgovoru u tekstu „Literarni fakini“, iako ni ovdje Matoš ne propušta priliku Ujevićevo prolazno pravaštvo prokazati kao još jedan plagijat, samo u političkim uvjerenjima.

Nazaretski *ljiljan* božjeg posmjeha?
Gdje je med božanske, vječne tečnosti,
Tvoga, sladka *Psiho*, mirnog osmjeha?

Gdje ste, nove *nade* novih grobova,
Gdje ste, nova sunca novih drumova,
..... it. d.

Ugustin Ujević, „uzajmljujući“ moj refren *gdje ste (gdje si)*, *lamentira* ovako:

„Gdje su dobre djeve, biele poput *krina*,
„*Deklice* što tješe i jačaju junake?

„Al' nebesa plava blagi *balsam* nose,
„*Melem nade*, i blažen, tko ih jednom sretne.
..... it. d.

Tu je dakle i *ljiljan* (krin), *balzam* (balsam), melem *nade*, a umjesto *Psihe* figurišu *deklice*, i to one što tješe i jačaju junake (sic!!).²³⁶

Ovim, svakako parcijalnim prigovorima u odnosu na cjelinu Ujevićeve pjesme i njegovih „Lamentacija“, Matoš je zapravo prvi započeo intertekstualnu raščlambu „Naših vila“. Plagijat je, naime, intertekstualni fenomen, a čak i kada je samo navodni ili djelomični, poziva na intertekstualnu analizu. Nju je Matoš u kratkim potezima izveo, očekivano joj pristupajući pristrano s obzirom na svrhu kojoj je imala poslužiti – argumentaciji da je mladi discipulus plagirao svojega rabijaja. Otud i selektivan pristup Ujevićevim stihovima (Matoš citira četiri od dvadeset i četiri stiha pjesme), ali i pozicioniranje svojih „Lamentacija“ kao jedinoga izvornoga teksta, prototeksta, „Naših vila“.

Je li moguće da mladi Ujević nije znao odgovoriti na ove Matoševe optužbe (u što je teško povjerovati), ili nije želio odgovarati s obzirom da su one činili samo jedan, manji segment polemike koju je Matoš argumentacijski uvjerljivo završio posljednjim tekstom (što je možda vjerojatnije), nemoguće je utvrditi. U svakom slučaju, odgovor na njih došao je u vidu zakašnjeloga motta pjesmi koji je Ujević dodao prigodom ponovne objave pjesme u zborniku *Hrvatske mlade lirike* 1914. godine.

²³⁶ Antun Gustav Matoš, „Literarni fakini“, u: A. G. Matoš, *Dragi naši savremenici*, str. 281-286, ovdje 285-286.

Où sont nos amoureuses? prvi je stih Nervalove pjesme *Les Cydalises*, objavljene u zbirci *Odelettes* 1853. godine. Ujević je motto, kao što sam spomenuo, donio na francuskom, ne navodeći ni Nervalu ni izvor, iako je u nekoliko ostalih pjesama u kojima je stavljao epigraf u pravilu navodio autore. Premda napisan na stranom jeziku, stih je jednostavan i lako je pretpostaviti da ga prosječan čitatelj može bez poteškoća razumjeti i shvatiti da je prvi stih Ujevićeve pjesme („Gdje su nama drage rajne sestre i drage“) svojevrsna parafraza ili slobodniji prepjev motta. S obzirom na nedvojbenu i jednostavnu značenjsku relaciju epigrafa i teksta pjesme, vjerojatno nećemo pogriješiti ako ustvrdimo da se smisao epigrafa ne otkriva samo u onome što on izriče, jer je sadržajno epigraf vrlo sličan Ujevićevu incipitu, nego u činjenici da mu je autor ugledni i odavna preminuli strani pjesnik. Ime autora epigrafa, kao paratekst parateksta, u ovom je slučaju očito važnije od njegova teksta. Takva funkcija epigrafa, uostalom, sasvim je legitimna. Gérard Genette jednu od bitnih funkcija epigrafa vidi u stvaranju svojevrsne intelektualne podrške tekstu, koju je najlakše steći jednostavnim citiranjem poznatih i priznatih autora na njegovim rubovima.²³⁷

Doduše, autor citata ovdje ostaje prešućen, tako da bi takva podrška u očima čitatelja mogla privremeno izostati, no kako je citat donesen na francuskom zacijelo bi se i u čitatelja neupoznata s njegovim autorom teško mogla javiti sumnja u to da taj autor postoji, odnosno da je citat izmislio Ujević i da ga je, u želji da mistificira njegovo porijeklo, preveo na francuski. Iako je, u neku ruku, i takva mogućnost zamisliva, s obzirom da je običaj nespominjanja imena autora u epigrafima također poznat (premda su takvi slučajevi, prema Genetteu, rjeđi), vjerujem da je i ovdje sama činjenica što autor postoji ohrabrila Ujevića da citat ostavi nepotpisanim.

Što je Ujević želio postići dodavanjem citata u trećem izdanju pjesme? Ima li to veze s Matoševim prigovorima? Iako nagađanja o intencijama uvijek ostaju u sferi spekulacije, Ujevićevi postupci prilično jasno sugeriraju potvrđan odgovor. Dometnuti Nervalov citat na početku „Naših vila“, vrlo sličan Ujevićevoj formuli oko koje je pjesmu kompozicijski izgradio, kao i Matoševim retoričkim pitanjima u „Lamentacijama“, za čiju je krađu u polemici optužio Ujevića („gdje ste, gdje su?“), čitatelju signalizira da su „Naše vile“ ostvarene u tradiciji jednog načina pjevanja, koji je – što je Ujeviću vjerojatno bilo osobito važno – stariji od Matoša. Epigraf se ovdje može shvatiti kao znak literarne genealogije pjesme, njime se upućuje da pjesmu treba promatrati kao ostvarenje specifičnoga žanra. S obzirom da kada govorimo o žanru, govorimo o području reducirane izvornosti, odnosno izvornosti u malom, Ujević je

²³⁷ Gérard Genette, loc. cit., str. 159.

nesumnjivo bio svjestan da naknadno dodani epigraf Matoševim prigovorima odriče vrijednost te da diskretno relativizira preuzetnu izvornost koju Matoš svojim „Lamentacijama“ u odnosu na „Naše vile“ pretpostavlja. Ujevićev paratekstovni dodatak, upravo suprotno, pokazuje kako „Naše vile“, jednako kao i „Lamentacije“, pripadaju određenoj tradiciji, te kako njihovu originalnost treba procjenjivati s obzirom na pripadnost tom korpusu.

Postavlja se, naravno, pitanje o kojoj je tradiciji riječ. Odgovor na njega pokušao bih dati zaobilaznim putem, najprije ukratko izlažući što su o „Našim vilama“ i njezinu epigrafu pisali dosadašnji proučavatelji Ujevićeve poezije. Posebno je u tom smislu zanimljivo pitanje atribucije epigrafa, jer su mu se, s obzirom da je nepotpisan, autori i karakter različito određivali.

Ivo Hergešić, jedan od najkompetentnijih ranih tumača Tinova pjesništva, prvi se osvrnuo na epigraf „Našim vilama“, koji mu je poslužio kao još jedna ilustracija teze da je Ujević u poeziji francuski đak. (Taj je napis izazvao Ujevića, i inače osjetljiva na pitanje literarnih utjecaja, da Hergešiću odgovori, privatno i javno, s nekoliko pisama i jednim esejom, u kojima žestoko opovrgava tvrdnju o svojoj „francuskoj inspiraciji“.) U svom osvrtu na zbirku *Ojađeno zvono* iz 1934. godine, Hergešić podsjeća na Tinove početke te upozorava da jedna njegova pjesma iz *Hrvatske mlade lirike* „ima Nervalov stih za epigraf (*Les Cydalises*)“.²³⁸ Tako je potencijalna hermeneutička zagonetka Hergešićevom erudicijom riješena iz prve, a autorstvo epigrafa ponavljali su i kasniji književni povjesničari, npr. Josip Tomić (1970) i Ivo Frangeš (1975). Ante Stamać, međutim, pišući prvu monografiju o Ujeviću 1971. u poglavlju posvećenu detaljnoj usporedbi Matoševa i Ujevićeva pjesništva, zapisuje: „Matoševska' je – kasnije se ustanovilo da je 'villonovska' – pjesma *Naše vile*, koja uvelike podsjeća na Matoševe *Lamentacije*.“²³⁹ Stamać, kao što vidimo, epigraf pjesmi ne spominje, niti navodi Nervalu kao referencu, no zato svojim kratkom opisom intertekst „Naših vila“ znatno dijakronijski proširuje uvodeći u horizont intertekstualnih relacija – nakon Matoša, a preskačući Nervalu – čuvenog francuskog medijevalnog pjesnika. Zacijelo, stoga, nije slučajno što se kasnije na marginama jednog izdanja Ujevićevih izabranih pjesama, koje je isti autor uredio, u dodatku (Tumač) epigraf „Naših vila“ ipak izravno povezao i s Villonom. Ondje stoji: „citat je intertekstno

²³⁸ Ivo Hergešić, „O pjesmama Tina Ujevića“, u: *Strani i domaći*, Matica hrvatska, Zagreb, 1935, str. 157.

²³⁹ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, str. 46.

preuzet od francuskog književnika François Villona kod kojega glasi: *Où sont les neiges d'antan?*²⁴⁰.

Ako s faktografskog aspekta gornje objašnjenje porijekla epigrafa i ne daje u potpunosti točnu informaciju, u intertekstualnom smislu ono može biti dragocjenije, pa u neku ruku i točnije, jer načelno ništa ne priječi da jednako kao što je Ujević dodavanjem motta implicite odrekao Matošu samoproklamirano prvenstvo u pogledu „autorskog prava“ na jednu lirsku formulu, na isti način i interpret upozori da ni Nervalova pjesma nije prva koja tu formulu koristi, nego da je samo još jedno u nizu ostvarenja u specifičnom lirskom žanru. Za razliku od pjesama s kojima smo dosad povezivali „Naše vile“, Matoševih „Lamentacija“ i Nervalovih „Les Cydalises“, na koje je eksplicitno, kao na svojevrsne intertekstualne matrice, upućivao sam tekst Ujevićeve pjesme, odnosno njezin rub (epigraf), ili tekst koji je tu pjesmu javno komentirao (polemika), postavljanje Villonove balade kao mogućega intertekstualnoga prototeksta „Našim vilama“ predstavlja pravi hermeneutički uvid, koji bi se dakako morao potvrditi usporedbom samoga teksta „Balade“ i teksta Ujevićeve pjesme. Ovo je stoga prilika da uopće pomnije zagledamo u tekstove svih spominjanih pjesama koje povezuju intertekstualni horizonti „Naših vila“, a oni ocrtavaju konture jednoga žanra, kojemu, vjerujemo, pripada i rano Ujevićevo antologijsko ostvarenje.

Villonova pjesma na koju upućuje Stamać jest „Balada o gospama davnih dana“ (*Ballade des dames du temps jadis*), a objavljena je u njegovoj središnjoj zbirci *Oporuka (Le testament)* iz 1461. godine, kao središnja pjesma u baladnom triptihu posvećenu temama prolaznosti života i kratkotrajnoj ljepoti mladosti.²⁴¹ Pjesma se sastoji od tri oktave i završnog katrena (tzv. *envoi*)²⁴², u kojima lirski subjekt retorički pita o sudbini slavni žena iz mitologije i povijesti (npr. grčkoj heteri Thais, nimfi Eho, Abélardovoj Héloïsei, Ivani Orleanskoj...), a na kraju svake strofe, kao svojevrsni refren i rezime, ponavlja se stih: *Mais où sont les neiges d'antan?* („Gdje su lanjski snijezi?“). U sadržajnom smislu, a donekle i u formalnom, Ujevićeve „Naše vile“ sličnije su Villonovoj baladi, nego Matoševim „Lamentacijama“. Naime, i Ujevićevim katalogom lica zametenih u vremenu defiliraju samo žene, bez obzira nalaze li se s ove ili one

²⁴⁰ Tin Ujević, *Izbor pjesama I.*, ur. Ante Stamać, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, str. 574. Inače, naknadno dodavanje epigrafa „Našim vilama“ primijetio je i Vatroslav Kalenić koji u članku „Jezično iskustvo ranoga Ujevića“ piše: „Isto je tako poznato da nema prve knjige, ni posve samostalne, ni apsolutne, već se nezavisnost odnosno originalnost u književnosti uvijek definira odnosom prema drugoj originalnosti. U tom je smislu – valjalo bi pretpostaviti Ujević svojim *Našim vilama* dodao motto *Où sont nos amoureuses? (...)*“. *Croatia*, 15-16/1980-81, Zagreb, str. 51-59, ovdje 53.

²⁴¹ Prethodi joj „Balada o gospodi davnih dana“, a za njom slijedi „Balada na starom francuskom“. Usp. François Villon, *Djela*, prev. Vojmil Rabadan, Naklada Jurčić, Zagreb, 2003.

²⁴² O strofi *envoi* usp. istoimenu natuknicu u *Rečniku književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, str. 170

strane dijegetičke granice, dakle i fiktivne (Dubravka, Sunčanica, Kosara, Sokolica...) i stvarne (Cvijeta Zuzorić, Katarina Zrinska, kraljica Jelena...), kao i u Villona. One naravno objašnjavaju i naslov pjesme, koji se jasno nadovezuje na hrvatsku renesansnu petrarkističku topiku.²⁴³ U Ujevića se, međutim, javljaju i muški likovi, redom pjesnici (Gundulić, Menčetić, Džore Držić...), koji doduše funkcioniraju na drugoj komunikacijskoj razini teksta, kao adresati retoričkih upita o „našim vilama“. Jasno je da takvo adresiranje i samo implicira poruku o prolaznosti, budući da apostrofirani pjesnici pripadaju davnim vremenima.

S druge strane, lirski subjekt Matoševih „Lamentacija“ zamišljen je više nad općenitim, neodređenim, simboličkim stvarima („Gdje je miris ruža tihe mladosti...“, „Gdje su tihe suze i tihe radosti...“, „Gdje si zvijezdo slijepa moga plemena?“ i dr.). Od šest Matoševih *sesta rima*, samo treća i četvrta evociraju konkretne osobe, i to sve stvarne (pisac Janko Veselinović, glazbenici braća Ivo i Jure Tkalčić, Kvaternik, Starčević...), od kojih su neke bile žive u vrijeme kad je pjesma objavljena, ali lirski subjekt očigledno lamentira nad njihovom udaljenošću, bez obzira bila ona u prostoru ili vremenu. Treba dodati da peta strofa apostrofira jednu mitološku figuru (Psiha) i, neobično, jedan mitski prostor („Kekropova Ateno“).

Nervalove „Les Cydalises“, iz kojih je direktno Ujević uzeo epigraf, ne spominju konkretne osobe, izuzev jedne – Majke Božje. No ona se pojavljuje kao personifikacija onostranosti, s obzirom da na retoričko pitanje iz prvoga stiha: Gdje su naše ljubavi?, već u narednim stihovima slijede odgovori: „One su u grobu: / Sretnije su, / Na onom ljepšem mjestu! // Pokraj anđela su, / U dubini plava neba, / i pjevaju hvale, / Majci Božjoj!“. Nervalova kratka pjesma od četiri katrena, turobnog i sepulkralnog ugođaja, pjeva o smrti mlade djevojke koja je umrla od tuge jer ju je napustio zaručnik i koja zatim biva uznesena na nebo. Kompoziciju pjesme prema principu retoričko pitanje-odgovor Nerval nije preuzeo od Villona, budući da se Villonove balade sastoje samo od nizanja retoričkih upita. Iako na razini informacije retoričko pitanje ni ne potrebuje odgovor, ta je razlika ovdje važna jer uvjetuje eksplicitno uvođenje motiva onostranosti u Nervalovu pjesmu i njezina opisa prema kršćanskom vjerovanju, odnosno, ustaljen način opisa onostranosti u književnosti (tzv. *opisni sustav onostranosti*²⁴⁴), koji bi

²⁴³ Josip Kekez porijeklo likova vilâ vidi i u usmenoj epskoj tradiciji. Usp. Josip Kekez, „Tin Ujević i zavičajna duhovnost“, *Croatica*, 15-16/1980-81, Zagreb, str. 61-85.

²⁴⁴ Termin „opisni sustav“ ovdje rabim na način na koji ga je definirao Michael Riffaterre u knjizi *Semiotics of Poetry*: „Opisni sustav je mreža riječi međusobno povezanih oko riječi-jezgre i u suglasju s njezinim temeljnim sememom. Svaki dio opisnoga sustava funkcionira kao metonimija jezgre. Ti su odnosi toliko snažni da svaka metonimija može postati metaforom cjeline, a na svakom mjestu u tekstu gdje se opisni sustav podrazumijeva, čitatelj može bez poteškoća popuniti prazninu i iz jedne metonimije rekonstruirati cijelu sliku, u skladu s gramatikom relevantnih stereotipa.“ (Indiana University Press, 1978, str. 39-40)

tvorili motivi poput: „plava nebesa“, „anđeli“, „pjevanje hvala“, riječi koje označavaju emitiranje svjetlosti i sl. Ujević u tom postupku nasljeduje Nervalu jer nakon što je u prve dvije strofe, u nekoj vrsti kataloga, pobrojao slavne ženske osobe hrvatske povijesti i literature, u trećoj strofi „odgovara“ na pitanje „gdje su“ smještajući ih u imaginiran, utopijski prostor („Banice su danas otokâ za sretne“), koji ima obilježja onostranosti (kao i u Nervalu i tu su „nebesa plava“), ali ne eksplicitno kršćanske. Ujević više naglašava iluzijski karakter onostranoga postojanja njegovih figura, postulirajući moć mašte da stvara takve predodžbe kao bitan preduvjet stvaranja uopće („Al nebesa plava blagi balzam rose, / Melem nade, i blažen tko ih jednom sretne / Vjerujući u šarna obećanja duge, / Tko ih nađe, Muze naše tlapnje i tuge!“).

Stamaćeva opaska o villonovskom i matoševskom karakteru „Naših vila“ sugerira mogućnost da su i Matoševe „Lamentacije“ imale uzor u baladi srednjovjekovnog vagabunda. Premda za takvu tvrdnju književnohistorijski dokaz nema presudnu važnost, jer rasprava o intertekstualnosti uvijek pretpostavlja donekle neovisan život književnih toposa, postupaka i motiva o stvarnim utjecajima lektire, u ovom slučaju i on se može povući. Naime, Matoš je nedvojbeno poznao Villonovu pjesmu. Jedan od samo tri prijevoda poezije koje je ikada objavio, upravo je prijevod prve i treće strofe Villonove balade.²⁴⁵

Matoševe „Lamentacije“ udaljenije su od Villonova predloška no Ujevićeve „Naše vile“. Matoš tako u svojoj pjesmi uopće ne spominje ženske osobe, a i kada spominje lica uglavnom ne izabire ona koja bi imala težinu simbola nacionalne ili svjetske povijesti, niti književnosti. Osobe koje priziva Matošev lirski subjekt pretežno su intimno, zapravo privatno povezane sa stvarnom osobom pisca; to nisu slavne, općepoznate ličnosti kao u Villona ili, u nacionalnim okvirima, Ujevića. Stoga je u prvom izdanju pjesme u listu *Hrvatska sloboda* Matoš, zacijelo osjećajući taj „nedostatak“, pjesmi dodao tumač u kojemu čitatelju kratkom natuknicom razjašnjava o kome je riječ.

U nekim postupcima Matoš ipak slijedi Villona, napose u pogledu kompozicije. Tako je pjesmu svu sastavio od retoričkih upita (u jednoj rukopisnoj varijanti bio ju je izričito i naslovio „Smiješna pitanja“²⁴⁶), a kao posljedica toga u njega, kao i u Villona, izostaje opis onostranosti, odnosno utopijskoga prostora, koji se, kako smo vidjeli, pojavljuje i kod Nervalu i kod Ujevića.

²⁴⁵ Prijevod je objavljen u sklopu članka „Manon“ koji je Matoš objavio 25. veljače 1909. u *Hrvatskoj smotri*, a nešto više od godinu dana prije no što je publicirao *Lamentacije* (*Hrvatska sloboda*, 26. ožujka 1910).

²⁴⁶ Vidi Antun Gustav Matoš, „Pjesme. Pečalba“, u: A. G. Matoš, *Sabrana djela*, sv. V, Zagreb, 1976, str. 315-316 (bilješka uz pjesmu „Lamentacije“).

S obzirom da u tom smislu dvodijelnosti sadržaja (pitanje-odgovor) nema u Villona i Matoša, njihove pjesme zaokruženost postižu formalno. Villon standardnom strofom na kraju balade koja donosi svojevrsni rezime (*envoi*), a Matoš intenziviranjem zvukovnih figura u posljednjoj strofi – anafora, sintaktičkih paralelizama i ponavljanja riječi (pridjev „nov“ u raznim padežima ponavlja se šest puta u strofi) – koje u nekoj vrsti furioznoga glazbenog finala gotovo sasvim dominiraju značenjskim slojem.

Forma Villonove balade podrazumijeva refren (posljednji stih prve oktave koji se ponavlja na kraju svake strofe u pjesmi), dok Matoševa *sesta rima* ne, tako da eventualnih sličnosti u tom pogledu između dvije pjesme ne može biti ni iz načelnih razloga.²⁴⁷ Ipak, struktura strofe u Matoševoj pjesmi pokazuje da se u njoj u zadnja dva stiha javljaju određena ponavljanja koja tvore neku vrstu metričkoga refrena. Stih „Lamentacija“ trohejski je dvanaesterac, pri čemu su prva četiri stiha svake strofe katalektični, odnosno završavaju trosložnom riječi s naglaskom na prvom slogu, koja je, čini se, Matošu bila ekvivalent za završnu jednosložnu naglašenu riječ (dakle posljednji slog imao je metrički naglasak, a stihu je, da bude potpun, nedostajao jedan nenaglašeni slog), dok su posljednja dva stiha svake strofe akatalektični trohejski dvanaesterci, uz to još povezani i rimom. Takav stalni položaj neke stihovne varijante u strofi i inače je karakterističan za Matoša, a ovdje pravilno smjenjivanje katalektičnih i akatalektičnih stihova u cijeloj pjesmi stvara ritam, pa i dojam svojevrsnog refrena u završnim distisima strofe.²⁴⁸

Inače, premda Matoš koristi pjesničku strofu „duga trajanja“ u hrvatskom pjesništvu, i to u širokom razdoblju od baroka do romantizma, potencijalno metametričko značenje koje *sesta rima* vuče iz književne tradicije i ranije pjesničke uporabe, u „Lamentacijama“ se ne aktivira. *Sesta rima* u „Lamentacijama“ samo je strofa, nije postala formom koja bi sama sobom asocijala na određene sadržaje.²⁴⁹ A tako je i inače s tom strofom u Matoša koju je koristio u još šest pjesama različitih tema i ugođaja, od baladičnih do satiričnih.²⁵⁰ Takav odnos prema tom obliku nije karakterističan samo za Matoša, budući da već od razdoblja preporoda *sesta rima* postaje tradicionalna strofa za koju „ne postavlja se više dilema treba li se njome služiti ili ne, a isto se tako ni problem njenog vezivanja za neki žanr ili sadržaj više ne postavlja“.²⁵¹

²⁴⁷ Oblik *Sesta rima* kao svaku strofu od šest stihova s rasporedom rimovanja *ababcc* shvaća Pavao Pavličić u *Sesta rima u hrvatskoj književnosti*, Rad JAZU 380, 1978.

²⁴⁸ Vidi Zoran Kravar, „Matoševa ideja strofe“, u: Zoran Kravar, *Stih i kontekst*, Književni krug, Split, 1999.

²⁴⁹ O distinkciji strofe i forme općenito i posebno u pogledu *sesta rime* vidi u spomenutom radu Pavla Pavličića *Sesta rima u hrvatskoj književnosti*, str. 87.

²⁵⁰ To su pjesme „Jutarnja kiša“, „Ljubavnik sramežljiv“, „Jednoj i jedinoj“, „Iseljnik (Balada)“, „Elegija“, „Balada o suncokretu“.

²⁵¹ Pavao Pavličić, *Sesta rima u hrvatskoj književnosti*, str. 170.

Drukčije je s odabirom strofe u Ujevićevoj pjesmi. Kod Ujevića je taj odabir snažnije povezan s književnopovijesnim pamćenjem koje strofa „Naših vila“ sobom nosi. Upotrijebivši strofu *ottava rima* za pjesmu u kojoj evocira figure iz starije hrvatske književnosti, napose iz Gundulićeva djela, odnosno apostrofira osobe koje su pretežno živjele u doba ranoga hrvatskoga novovjekovlja, Ujević je i na planu oblika napravio jasnu analogiju Villonovoj oktavi, ali i posvetu starijem talijanskom pjesništvu, u kojemu je *ottava rima* paradigmatička epska strofa, kao bitnom prototekstu hrvatske književnosti 16. i 17. stoljeća.

S obzirom na formalnu različitost četiriju pjesama na koje upućuje intertekstualni horizont „Naših vila“ (Villon – balada, Nerval – katreni, Matoš – *sesta rima*, Ujević – *ottava rima*), jasno je da ono što je zajedničko ovom korpusu leži na planu sadržaja. Riječ je dakako o temi prisjećanja na umrle slavne osobe, jednoj varijanti omiljene pjesničke teme prolaznosti i kratkotrajnosti života, koja ovdje implicira slavljenje prošlosti nad sadašnjosti. Plemenite figure prošlih vremena redovito se zazivaju retoričkim upitom: „gdje su“, a taj je zaziv postao prepoznatljivom formulom po čijem je izvorno latinskom izrazu čitav žanr i dobio ime: *ubi sunt*.²⁵² Uzdizanje prošlosti nad sadašnjošću ima prepoznatljive korijene u mitu o zlatnom dobu, kako ga je oblikovala antička književnost i filozofija, a prije svega Ovidije u *Metamorfozama* i Vergilije u *Eklogama*. Elegičan ton koji obično prati oslikavanje mitske idealne prošlosti čini se da je izvorno napose Vergilijev prinos pjesništvu, jer je on prvi temu smrti u idiličnom svijetu Arkadije projicirao u prošlost i time je obojio osjećajima sjete i melankolije.²⁵³ Kršćanski srednji vijek kasnije je antičkom elegičnom čuvstvu u evokaciji slavnih mrtvih osoba pridodao moralizatorsku poruku i poziv na kontemplaciju nad vlastitim grešnim životom koja u konačnici treba dovesti do pokajanja.²⁵⁴ Ako kod Villona nije eksplicitno prisutna ta moralizatorska potka, ona ipak dolazi do izražaja ako „Baladu o gospama davnih dana“ sagledamo u kontekstu njegove ostale poezije koja je dobrim dijelom u znaku osude grešnoga i hedonističkoga života. Najpoznatiji primjer takve pjesme zacijelo je njegova slavna „Balada obješenih“ u kojoj se lirski subjekt figurom obrnute apostrofe kao umrli obraća živome (implicitnom čitatelju), te tako fikcionalizirajući poziciju iskustva smrti poziva adresata na odvratanje od grijeha i okretanje pravim životnim vrijednostima.²⁵⁵

²⁵² Usp. natuknicu „Ubi sunt“ u *Rečniku književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, str. 841.

²⁵³ Vidi. o tome Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego*, Matica hrvatska, Zagreb, 2008.

²⁵⁴ Erwin Panofsky, loc. cit., str. 23.

²⁵⁵ Villonovu „Baladu obješenih“, inače, na hrvatski je izvrsno prepjevao upravo Ujević.

U modernih pjesnika, Nerval, Matoša i Ujevića, ti su odjeci srednjovjekovnoga moralizma iščeznuli. Od izvornoga konteksta zadržan je u njih tek elegičan ton, prisutan već i samim ponavljanjem lirske formule *ubi sunt*. I dok Nerval i Ujević gubitak idealnog svijeta mita nadomještaju projekcijom onostranog prostora kao odredištem figura iščeznutih u vremenu (kod Nerval je on, kako smo rekli, opisan prema kršćanskim predodžbama, dok ga je Ujević više prikazao kao utopijski, gotovo arkadijski otok sreće), Matoševa pitanja razvojem pjesme mijenjaju vremensku perspektivu te lirski subjekt u posljednjoj strofi pogled iz prošlosti upravlja prema budućnosti („Gdje ste nove nade novih grobova, / Gdje ste nova sunca novih drumova...“), čime elegični ton biva zamijenjen nekom vrstom očajanja zbog nemogućnosti djelovanja ili nekog neodređenog angažmana, pa i lamentiranja zbog gubitka iluzija („Labudovi, gdje ste, lahkokrilci snovi, / Gdje ste, gdje ste, snovi, bijeli labudovi?“).²⁵⁶

Ono što se s aspekta intertekstualne raščlambe čini posebno zanimljivim jest činjenica da za otkrivanje književnih izvorišta *Naših vila* u povijesnom smislu nije trebalo čekati ni jednoga od velikih književnih povjesničara i teoretičara koji su se bavili pjesmom, ni Hergešića, ni Frangeša, ni Stamaća, jer je na njih uputio već sam Ujević. Učinio je to čak dva puta, na neki način nastavljajući davno započetu polemiku na koju nije pravodobno odgovorio dok mu je književni suparnik još bio živ.

U tekstu „Matoš kao polemičar“ napisanom u povodu desetoga sveska Matoševih *Sabranih djela* koje je 1940. uredio Julije Benešić, a u kojemu je objavljena Matoševa knjiga polemika *Dragi naši savremenici* (urednik je izdanju pridodao i sve tekstove Matoševih suparnika u polemikama), Ujević je dao kratak komentar: „Da je Matoš otvorio studiju Sainte-Beuvea o Villonu, našao bi da stih 'gdje su lanjski snijezci', ima srednjovjekovnih preteča, pa riječ 'gdje' ne bi nitko morao od njega plagirati.“²⁵⁷

I još jednom, u neobjavljenoj „Studiji o Antunu Gustavu Matošu“, u posljednjem fragmentu podnaslovljenu „Matoš kao kritičar“ Ujević se dotiče Matoševih optužbi za plagiranje u pjesmi „Naše vile“:

²⁵⁶ Matoš je inače *ubi sunt* motiv koristio u još jednoj pjesmi, *Relikvija*. Prvi katren toga soneta ponavlja retoričke upite: „Gdje su, recite mi, oј vi duge noće, / Usne što su rujni život pjevale? / Gdje su tople, blage nasmijane oči, / Što su kao božje sunce sijevale?“, ali pjesma dalje motiv životne prolaznosti „kontaminira“ ljubavnom temom.

²⁵⁷ Tekst je objavljen u *Hrvatskom dnevniku* 16. svibnja 1940, a ovdje se navodi prema *Sabranim djelima*, sv. VII, str. 246.

„Matoš je meni dokazao (egzaktno!) da sam mu *ukrao* riječ: 'gdje?'. No, hvala bogu, ima je u svakom rječniku. Ali kao obrat na početku jednog pjesničkog pitanja, ona se nalazi kod Nerval, Villona i drugih pjesnika.

'Rythmus de Contemptu Mundi' Svetoga Bernarda ima ove stihove:

Dic ubi Salomon, olim tam nobilis?

Vel ubi Samson est, dux invicibilis? itd.²⁵⁸

Ujević je tako sam locirao intertekstualnu matricu „Naših vila“ u srednji vijek (iz naslova djela svetoga Bernarda od Clunyja iz kojega citira Ujević dobro se vidi srednjovjekovna moralizatorska poruka – prijezir prema svijetu i svjetovnom – čije tragove možemo vidjeti i u Villona), iako ona, kako smo vidjeli, seže još i dalje, u antičku književnost, u kojoj je i nastao specifičan *ubi sunt* motiv i elegično čuvstvo koje ga prati. Kao signal te tradicije Ujeviću je dobro poslužio naknadno dodani epigraf francuskoga simbolista, kojim je elegantno čitatelja uputio ne samo na Nervalovu pjesmu nego na cijelu povijest u pjesništvu 20. stoljeća već pomalo zaboravljena žanra *ubi sunt*, koja seže do samih izvora europske književnosti i misli. A u tom upućivanju treba iščitati i zakašnjeli odgovor na polemiku koja je Ujeviću bila pred očima još dugi niz godina nakon Matoševe smrti. Na optužbe o plagiranju kao da je Matošu želio poručiti da je u svjetlu povijesti književnosti malo toga *novi sub sole*.

²⁵⁸ Tin Ujević, „[Studija o Antunu Gustavu Matošu]“ SD XVI, str. 104. Urednici *Sabranih djela* procjenjuju da taj fragment nije nikako nastao poslije 1940, a svakako poslije 1937, tako da je razložno pretpostaviti da je i njega Ujević napisao u povodu Matoševe knjige polemika koja se pojavila u sklopu sabranih djela.

4. INTERTEKSTUALNI ASPEKTI ZBIRKI *LELEK SEBRA I KOLAJNA*

4.1. Povijesni kontekst

Od zbornika *Hrvatska mlada lirika* objavljenoga u lipnju 1914. do izdavanja prve samostalne Ujevićeve zbirke pjesama prošlo je nešto više od šest godina. S obzirom da je već u pjesmama iz HML-a pokazao zavidnu pjesničku zrelost, taj vremenski razmak nije malen, stoga se opažanje jednog ranog Ujevićeva kritičara da je europski rat odgodio „pesničko objavljenje g. Ujevića“, čini točnim.²⁵⁹ U tom je razdoblju Ujević većinu vremena živio u Parizu – od studenog 1913. do svibnja 1919. – uz povremene kraće boravke u Londonu, Toulonu i Cetinju te vjerojatno Nišu, Solunu, Ateni i Rimu. Pariško razdoblje obilježeno je Ujevićevim snažnim političkim angažmanom na programu jugoslavenskoga ujedinjenja, što je kao svoju ideologiju prvi put neizravno manifestirao još 1911. godine u spomenutoj polemici s Matošem, a nakon toga otvoreno u nizu članaka, eseja i pamfleta, zbog kojih je još u Hrvatskoj (Austro-Ugarskoj) tri puta bio uhapšen i jedanput izgnan s teritorija Kraljevine Hrvatske i Slavonije (ugarski dio Monarhije).²⁶⁰ U Parizu, kamo je oputovao iz ne sasvim razjašnjenih razloga, nastavio je ideološki angažman pa je iz francuske metropole za razne listove u Hrvatskoj i inozemstvu uoč i tijekom Prvoga svjetskog rata napisao na desetke tekstova pretežno političkoga sadržaja, uz vidno smanjenu pjesničku produkciju: objavio je tih godina tek tridesetak pjesama, od kojih je gotovo polovica bila posvećena angažiranim temama.²⁶¹

Općenito su historiografi i biografi suglasni da je Ujevićev boravak u Parizu jedno od najmanje poznatih razdoblja njegova života. Premda je sam Ujević tvrdio da je u Pariz otišao kako bi na Sorbonni nastavio studij,²⁶² to vjerojatno nije bila jedina motivacija pa se o ostalim razlozima odlaska i dalje nagađa, kao i o tome kakve je poslove u Parizu točno radio. Pouzdano je da ga

²⁵⁹ Vojislav M. Jovanović, „Avgustin Ujević: Lelek sebra“, *Srpski književni glasnik*, 3/1921, str. 216.

²⁶⁰ Usp. Dragutin Tadijanović, „Kronologija Tina Ujevića“, SD XVII, str. 485-536; Srećko Lipovčan, *Mladi Ujević. Politički angažman i rana proza (1919.-1919.)*, str. 13-80, o boravcima u Nišu, Solunu, Ateni i Rimu vidi str. 74. Ujevićevo svjedočanstvo o posljednjem odlasku u zatvor 1913. u Splitu vidi u tekstu Tin Ujević, „Tin Ujević prije 20 godina“, SD XIV, str. 123-124. Ujevićevi politički eseji i članci objavljeni su u desetom svesku *Sabranih djela*.

²⁶¹ To su, primjerice, pjesme „Pariska elegija“ („sa srcem koje samo bije / za one što u šancu trunu, / sa okom koje suzu lije / za vitezove u Solunu.“), „Srbiji“ („Danas plamsaš samo od krvi najboljih / što su maču dali svoja tijela pravna; / bliješćeći u duhu i u čistoj volji: / božanstvena sveta zemljo Pravoslavna.“), „Onome koji jeste“ („I ona duša koja tako rida / pred golim mačem nemilih Germana...“), djelomice i „Prvi dan“ („pitaj me lozinku, pa ću ti ja / kazati: rat svima i svakomu, / RAT!“) te „Molitva omladine“ s refrenom: „Naša je desna jaka, naša je duša mlada, / i mi smo jedna Zora, i zovemo se Nada.“ (SD III)

²⁶² „Ja sam već morao da gladujem, da pozajmljujem od nepoznatih, da trošim tuđi novac, da obijam kaldrmu mjesto da radim na Sorboni.“ Tin Ujević, „Pismo Velji Rajiću od 22. prosinca 1913.“ (SD XIV, str. 233)

je isprva splitski list *Sloboda* u člancima koje je slao predstavljao kao svog dopisnika iz Pariza, a pronađeni su dokumenti koji potvrđuju da je, barem u početku, primao određena financijska sredstva Ministarstva vanjskih poslova Srbije.²⁶³ Nešto poslije, od 1915. godine, bio je zaposlen u redakciji pariškog izdanja glasila Jugoslavenskoga odbora *Bulletin Yougoslave*, za koje je pisao i redigirao članke te prevodio na francuski. Dobivao je od 1917. i mjesečnu financijsku pomoć Odbora za pisanje posebnih opsežnijih članaka i brošura, koje bi Odbor od njega naručio.²⁶⁴ Dokumentirano je i da je surađivao sa srpskim veleposlanstvom u Parizu, no tijekom ratnih godina kako se politička situacija mijenjala (ulazak Italije u rat protiv Austrije, dogovor Saveznika s Italijom oko teritorija na Jadranskom moru, odnos vlade Nikole Pašića prema pitanju budućeg političkog uređenja nove jugoslavenske države), tako se mijenjao i Ujevićev odnos prema politici Jugoslavenskoga odbora, kao i Kraljevini Srbiji jer je Ujević zagovarao uređenje nove države na republikanskim i federalnim načelima. Udaljavanja u pogledima na politička pitanja te usijana atmosfera zbog neizvjesnosti i previranja oko otvorenih mogućnosti ishoda rata te teritorijalne i političke forme buduće Jugoslavije, dovela su do poznata Ujevićeva „obrata“ zbog kojega je nakon niza godina tijekom kojih je predano i djelatno ne samo novinarskim radom i agitiranjem na skupovima nacionalističke omladine nego i pisanjem srpske gramatike na francuskom jeziku,²⁶⁵ vjerojatno namijenjene francuskim vojnicima na Solunskoj fronti, pa čak i kratkotrajnim stupanjem u francusku Legiju stranaca kako bi s drugim dobrovoljcima u Dalmaciji podigao ustanak protiv Austro-Ugarske, radio na ujedinjenju Hrvata i Srba u okvirima nove jugoslavenske države, zauvijek napustio aktivnu političku djelatnost. Ujevićev zaokret od politike donekle se podudara sa završetkom Prvoga svjetskog rata i uspostavom Kraljevstva Srba Hrvata i Slovenaca. U jednom intervjuu iz 1922. godine ponudio je *post festum* ironično objašnjenje svojega odustajanja od politike:

„Ja sam kao Avgustin od svoje prve mladosti vodio idealnu borbu za naše narodno oslobođenje i ujedinjenje i zato sam potrošio mnogo riječi i mastila. Oslobođenje i ujedinjenje formalno je došlo, ali stvarno je ostalo sve isto. Junak naših oslobodilačkih dana postao je Rada Pašić, a

²⁶³ O tome naročito Srećko Lipovčan, loc. cit., str. 65-81.

²⁶⁴ Vodstvo Jugoslavenskoga odbora znalo je od Ujevića naručiti članke o političkim temama. Tako je Ivan Meštrović od njega u ožujku 1917. zatražio da napiše brošuru o slavenskoj civilizaciji na Jadranu, koja je trebala pokazati da talijanske aspiracije na hrvatsku obalu nisu opravdane. Zbog razlaza s Odborom u sljedećim mjesecima Ujević tekst nije nikada isporučio. O tome v. Dragovan Šepić, „Augustin Ujević u Parizu (tragom dokumenata)“, *Odabrana djela Tina Ujevića, svezak VI*, August Cesarec, Zagreb, 1979, str. 361-395; Tin Ujević, „Pismo Ivi de Giulliju od 11. srpnja 1917.“, *SD XVII*, str. 232; Srećko Lipovčan, loc. cit., 65-81.

²⁶⁵ Ellen Elias-Bursać, „Sablasni glas Augustina Ouyévitcha u knjizi *Grammaire Élémentaire de la Langue Serbe*“, *Croatica*, Vol. 28/29 No. 47-48, 1999, str. 111-118.

literarni prvak Marko Car. Moji su ideali tako ustvari neostvoreni, a pošto više nema izgleda da se mi možemo osloboditi društva Rada Pašića i Marka Cara, ja sam htio da i formalno raskrstim sa mojom nesretnom nacijom.“²⁶⁶

Za hrvatsku književnost znatno je važnije što je upravo u pariškom razdoblju kod Ujevića došlo do poetičkoga zaokreta jer je u njegovoj lirici nastaloj u tim godinama (od koje je samo manji dio objavio u periodici), u pjesmama koje nemaju eksplicitne izvanknjiževne ciljeve, vidljivo da ona „i formalnim planom i rasponom tematskih svjetova upućuje na odmak od Ujevićeve poezije iz *Hrvatske mlade lirike* (1914)“.²⁶⁷ U Parizu je, naime, napisao prve dvije zbirke, *Lelek sebra* i *Kolajnu*, koje će doživjeti vrlo afirmativnu kritičku recepciju i zahvaljujući kojima će se prometnuti u jednoga od pjesničkih prvaka književnosti između dva rata. I u godinama i desetljećima nakon objave, u književnopovijesnim i književnokritičkim tekstovima upravo će *Lelek sebra* i *Kolajna* biti često i široko analizirane, a u izborima iz Ujevićeve pjesništva opsežno zastupljene, što sugerira da su ih i povjesničari i kritičari ocjenjivali kao središnji dio Ujevića opusa, kao njegove kanonske zbirke.

O stvaralačkoj prijelomnici, koja se dogodila upravo u to vrijeme, Ujević je dvadesetak godina poslije zapisao:

„O djelima jednog početnika, kada ova ne bi bila zanimljiva s psihološke strane, ne bi vrijedilo govoriti, i mene je poslije 1919. upravo vrijedalo ako mi je ko spomenuo moje stare radove, koji su mi, jednim dijelom, izgledali kao prljavo rublje koje se starcu ne pokazuje. (...) No do zrelosti talenta, do spoznaje sebe i svoje moći došao sam tek oko 1916.“²⁶⁸

Ujevićeve prva zbirka pjesama *Lelek sebra* objavljena je 1920. godine u Beogradu kod knjižara i nakladnika S. B. Cvijanovića, a tiskana je ćirilničnim pismom i ekavicom. U literaturi je poznata činjenica da zbirka nije objavljena kao cjelina prema izvornim autorovim nakanama. Ujević je, naime, bio zamislio da integralni dio *Leleka sebra* bude i lirski ciklus „Kolajna“ i to kao njezin drugi dio, no beogradski je izdavač zbog financijskih razloga odlučio tiskati samo prvi dio zbirke, a *Kolajnu* je objavio kao samostalnu zbirku 1926. godine. Nakladnik je to učinio

²⁶⁶ „Tinovi pogledi. Jedan intervju sa pesnikom i artistom Tinom Ujevićem“, SD XIV, str. 613.

²⁶⁷ Slaven Jurić, „Lelek sebra“, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, svezak II, Gl-Ma, Zagreb, 2010, str. 501.

²⁶⁸ Tin Ujević, „Predstavljam se čitaocima *Pravice*“, SD XIV, str. 180.

bez konzultacija s Ujevićem, zbog čega je pjesnik prosvjedovao, o čemu svjedoči sačuvana korespondencija.²⁶⁹

Slabije je poznato da je malo nedostajalo da zbirka izađe nekoliko mjeseci prije i to integralno, u Zagrebu, pod uredničkom palicom Ljube Wiesnera. U autobiografskom zapisu „Predstavljam se čitaocima *Pravice*“ iz 1940. Ujević tako piše: „A 1919, poslije kratkog boravka u Splitu, već sam malo kasnije planirao s Ljubom Wiesnerom publikaciju prve i potpune izrade *Leleka sebra* u izdanjima *Griča*, od kojega sam dobio i predujam.“²⁷⁰ Na pitanje bi li se Ujevićeva kritička recepcija i status u književnosti bitno izmijenili da se *Lelek sebra* objavio u Zagrebu, i u cjelini, k tome latinicom i ijekavicom, odgovor je zacijelo negativan, s obzirom na to da su obje zbirke i u zasebnim izdanjima imale izvrstan kritički prijem. Ostaje jedino otvoreno tekstološko pitanje što bi točno uključivala takva integralna zbirka: bi li samo objedinila poslije zasebno objavljene zbirke ili bi u njezin sastav ušle i neke druge pjesme. O tome se može tek spekulirati, no neke indicije upućuju na to da bi Ujević možda u tu prvu varijantu zbirke uključio još neke pjesme. Tako je, primjerice, pjesmu „Dažd“, prvi put tiskao u *Griču* u travnju 1920, zajedno s pjesmom „Zavjetrina“, a pod zajedničkim naslovom: *Augustin Ujević, iz knjige „Lelek sebra“*, no pjesma nije ušla u beogradsko izdanje *Leleka* nego je objavljena tek u zbirci *Ojađeno zvono* iz 1933.²⁷¹ Također, nakon što je Cvijanović *Kolajnu* objavio kao samostalnu knjigu 1926. jedan od Ujevićevih prigovora takvu postupku, osim načelnih, odnosio se na to da su iz završne redakcije izostale četiri pjesme:

²⁶⁹ Vidi Ujevićeva pisma Cvijanoviću u XIV. svesku *Sabranih djela*. „U današnjem broju SKG vidim, na moje veliko čudo, oglašenu *Kolajnu* koja je štampana bez moga znanja, privole i u mome odsustvu...“ (XIV, str. 259 i dalje) Ujević je svoje nezadovoljstvo izražavao i u pismima svojim prijateljima iz toga vremena. Tako redovitom korespondentu Gustavu Krklecu iste godine o *Kolajni* piše: „Ja, dragi Krklec, kako znate, godinama, već ništa ne pišem. Niti ću pisati. Kada dođem u Hispaniju, poslije jedne obligatne legitimističke posjete, nadam se da ću možda postati osnivač jedne nove religiozne misli. – Zato me je i oštampanje *Kolajne*, u ovim prilikama i sa takvim zadocnjenjem, toliko '*contrarié*'. Oneraspoložilo. No, uostalom, S. B. C., kojemu to ne odobravam nikako, i oštro prosvjedujem, jer nisam htio da ništa izdajem na tzv. srpskoj ćirilici, naime na hrvatskom jeziku istočne azbuke, možda učinio zbog drugih razloga. Valjda da se vidi da đavao nije tako crn kako ga opisuju. Ali ja ću sa g. izdavačem, već oko 1. maja, morati da imam još i drugih objašnjenja.“ SD XIV, str. 269.

²⁷⁰ Tin Ujević, SD XIV, str. 181.

²⁷¹ Pjesma „Dažd“ objavljena je i u izboru iz Ujevićeve poezije *Rukovet* koji je 1950. priredio Jure Kaštelan. Zanimljivo je da je Kaštelanova analiza pjesme i njezina usporedba s pjesmom „Kiša u boriku“ talijanskoga pjesnika Gabrielea D'Annunzija i pjesmom „Ma soeur la pluie“ belgijskog pjesnika Charlesa van Lerberghea izazvala Ujevićevu reakciju u tekstu „Jure Kaštelan na škropcu mojega dažda“ u kojoj kritizira „maniju traženja 'usporedne književnosti'“ i precizno datira nastanak pjesme te objašnjava njezinu stvaralačku genezu, napominjujući: „Za tim *Daždom* ne stoji nikakva pozajmica, nikakav odraz čitanja.“ Vidi Jure Kaštelan, „Tema i individualni pjesnički izraz (Lerberghe – D'Annunzio – Ujević)“, *Republika*, X, br. 5, Zagreb, 1954, str. 434-439. i Tin Ujević, „Jure Kaštelan na škropcu mojega dažda“, SD VII, str. 304-306.

„Primio sam, na veliko iznenađenje, 10 primjeraka knjige (koja je, kao takva, nepotpuna i nesvršena; a iz samog prepisa, ako se ne varam, fale četiri pjesme; ima i grešaka malo).“

„Iz 'zбирčice' (jer to *de facto* još nije bila zbirka) izgleda da su ispale *četiri* po broju pjesme, ili fragmenta; da se nije to slučajno izgubilo, ili neko uredništvo uzelo – na neštampanje?“²⁷²

Ipak, pitanje o mogućim razlikama između pretpostavljene i stvarnih verzija zbirki, ako se uzme u obzir malen kvantitet spornih pjesama te činjenica da bi i integralna zbirka ipak bila u pogledu kompozicije jasno razdijeljena na dva dijela, nije presudno za analizu i interpretaciju. Štoviše, usprkos vremenskom odmaku od šest godina između objava njezinih „dijelova“, u stručnoj se literaturi uobičajilo o *Leleku* i *Kolajni* govoriti kao cjelini.²⁷³ U pogledu intertekstualnih odnosa, koji nas ovdje prvenstveno zanimaju, takvo motrište prihvatljivo je i u ovom radu jer su intertekstovi na koje se pjesme *Leleka sebra* i *Kolajne* referiraju, kao i tipovi intertekstualnih veza koje se između njih uspostavljaju, u velikoj mjeri slični, a na određene razlike, koje postoje, ukazat ćemo tijekom analize.

4.2. Intertekstualni obzori

Zbirke *Lelek sebra* i *Kolajna*, kako je rečeno, imale su raširenu kritičarsku recepciju i premda su objavljene s vremenskim razmakom te razdijeljeno u odnosu na prvotni Ujevićev naum, taj recepcijski zijev nije utjecao na vrlo povoljne ocjene kritičara. Oni su očito obje zbirke doživjeli kao samostalne i samodostatne cjeline. Tako je o *Leleku sebra* napisano 17 prikaza i kritika, što se može smatrati velikim odazivom, čak i s obzirom na drukčiji i prestižniji status lirike u književnom sustavu između dva rata, kao i s obzirom na to da je recepcijski horizont bio znatno širi u odnosu na današnje standarde, što se naročito odnosi na urbane sredine. Objavljeno je 10 tekstova u Beogradu, 5 u Zagrebu, po jedan u Ljubljani i Zemunu.²⁷⁴ Nisu svi prikazi bili pozitivni, no daleko je više bilo afirmativnih ocjena, pa i oduševljenja. Tako, primjerice, Boško Tokin zbirku proglašava događajem u kojoj ima pjesama „koje spadaju u najbolje pjesme naše

²⁷² Tin Ujević, SD XIV, str. 260. i 262.

²⁷³ O tome vidi: Radovan Vučković, „Jedinstvo koncepcije *Leleka sebra* i *Kolajne* Tina Ujevića“, u: *Književne analize*, Sarajevo, 1972, str. 6-31; Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, u: Ivo Frangeš, *Nove stilističke studije*, Globus, Zagreb, 1986, str. 332–359; Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005; Cvjetko Milanja, *Novosimbolizam*, Jerkić tiskara, Zagreb, 2008.

²⁷⁴ Dragomir Gajević, *Tin Ujević u jugoslovenskoj književnoj kritici*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988, str. 96.

književnosti“.²⁷⁵ Sam je Ujević bio iznenađen reakcijama kritičara: „Premda sam ubijeden komunista, moram priznati da je i u našoj reakcionarnoj državi doživio barem kod kritičara, vrlo znatan uspjeh koji je daleko premašio sva moja očekivanja, ispao mi donekle nevjerovatan i čak, djelomice, nezaslužen.“²⁷⁶

Objavljivanje *Kolajne* 1926. također je pobudilo zanimanje kritičara, o zbirci je objavljeno čak 20 tekstova, a ocjene su bile još povoljnije u odnosu na prethodnu knjigu, tako da je razdvojeno i zasebno objavljivanje dviju zbirki nedvojbeno išlo u prilog Ujevićevoj kritičarskoj fortuni.²⁷⁷ Već su prvi sudovi kritičara ukazivali na intertekstualnu navezanost Ujevićeve poezije na sasvim određene književne tradicije bez čijeg osnovnog poznavanja razumijevanje te poezije ostaje uskraćeno za pronicanje u dublje slojeve značenja. Ti su kritičari istovremeno u pravilu isticali da spomenuta intertekstualna povezanost njegovih pjesama, tragovi literature i evokacije starijih tekstova koji se u njoj mogu iščitati, ne umanjuju izvornost te poezije, njezinu autentičnost i proživljenost. Tako, primjerice, Vojislav Jovanović piše:

„Ma koliko bilo puno svesne ili nesvesne 'literature' – Danteovog *Života Novog* naročito, – pesnikovo obožavanje žene kao simbola 'Vrhovne Suštosti', 'carice tela', i nevine svetiteljke, strasna žed' za spiritualnom lepotom kao delateljkom moralnog očišćenja u 'teškom snu što ga Muško sniva', konačno spasenje ljubavi u rajskoj veri, izloženi su, – sa tronutošću skrušenog vernika i virtuožnošću prvoklasnog versifikatora – u većem broju pesama...“²⁷⁸

I kritičar Todor Manojlović naglašava da Ujević svoju ljubavnu koncepciju uvelike zasniva po uzoru na Dantea. No srpski kritičar također ističe da Ujevićevo evociranje trećentističke tradicije nije epigonstvo jer hrvatski pjesnik preobražava Danteovu metafiziku i srednjovjekovni pogled na svijet, pogled koji kod Ujevića biva prožet modernim pesimizmom po uzoru na Baudelairea i francuske simboliste:

²⁷⁵ Boško Tokin, „Jedna značajna knjiga“, *Progres*, br. 236, Beograd, 1920, nav. prema Dragomir Gajević, *Tin Ujević u jugoslovenskoj književnoj kritici*, str. 96. Zanimljivo je da tri negativna napisa ne ocjenjuju povoljno prvu Ujevićeovu zbirku, no s različitih estetskih i svjetonazornih stajališta. Njihove je sudove i pozicije jezgrovitno opisao Dragomir Gajević: „To znači da su poeziju 'Leleka sebra' najviše osporavali: jedan konzervativni kritičar (Ratko Parežanin) zato što je suviše moderna, jedan avangardni pjesnik (Ljubomir Micić) zato što nije dovoljno moderna i jedan kritičar – pjesnik (Siniša Kordić), zato što je, navodno, nepristupačna, odnosno nedoživljena.“ Dragomir Gajević, loc. cit., str. 97.

²⁷⁶ Tin Ujević, „Mrsko ja“, SD XIV, str. 42.

²⁷⁷ Dragomir Gajević, loc. cit., str. 102-104.

²⁷⁸ Vojislav M. Jovanović, loc. cit., str. 222.

„Jedna mistična i dualistična poezija koja kroz pakao ide k nebu i svojoj Beatriči, često tragovima onog božanstvenog Florentinca koji je prvi – i za navek jedini i jedinstveni u svojoj veličini – pošao tim putem.

Ujević se rado – bilo u prostim citatima, bilo u utančanim pesničkim aluzijama – poziva na Dantea, čija mu transcendentalna misaonost i uzvišeno formalno umetništvo pružaju najsajjniji uzor i najsilnije podstreke. Vrhovni usavršitelj katoličke metafizike i ritterske poezije morao je, neizostavno, da djeluje na našeg pesnika čija cela mentalnost kao da je, – u prkos vremenskom i prostornom odstojanju – čudno i prisno uslovljena duhom i kulturom srednjevjekovne chevalerie. To naravno ne znači nikako da je Ujević neki zakasneli akademski epigon italijanskog 'slatkog novog stila' ili provansalske 'vesele znanosti'; njegov već pomenut duboki i gorki, ideologijom jednog Bodlera i Vilje de l'Il-Adama napojeni pesimizam, njegovo tipično slovensko revolucionarno raspoloženje i još slovenskija fanatična vera u Rusiju i u rusku revoluciju ('Rusija Rusiji') odvajaju ga u bitnome od onog vedrog latinskog sveta. On od Latina traži ideje i oblik, ali njegova emocija i njegove sadržine su, vazda, slovenske.“²⁷⁹

U dužem osvrtu na *Lelek sebra* Isidora Sekulić polazi od biblijske tradicije koja stoji u podlozi zbirke, ali i ona naglašava Ujevićevu modernost koja svoj ton i raspoloženje preuzima od psalamske tradicije, ali odmičući se od nje oblikuje liriku koja govori o egzistencijalnim nemirima i tjeskobama što ne pronalaze smirenje u transcendentnom poretku: „Knjižica G. Ujevića, to su stihovi jednog modernog psalma. Moderni po tome što teški i autentični pesimizam tog autentičnog pesnika ne može da se razgali ni u pravoj veri, ni u pravoj skrušenosti ili dobroti.“²⁸⁰

Neki su kritičari u prvi plan stavljali relacije Ujevićevih tekstova prema modernoj francuskoj poeziji. Tako, na primjer, njemački slavist Alois Schmaus u prikazu *Kolajne* povlači paralelu između Ujevića i Baudelairea, s kojim hrvatski pjesnik „deli strogost forme i kristalnost jezika“. Schmaus usporedbu s Baudelaireom ipak temelji više na filozofskom pogledu kakav se manifestira u Ujevića, no na konkretnim tekstualnim referencama: „I njegova poezija je otrovana kao ona Bodlerova, izraz patnje i prožeta pesimizmom.“²⁸¹ Slično postupa i hrvatski kritičar Ljubomir Maraković kada u povodu *Kolajne* piše da Ujević poput Verlainea „umije da

²⁷⁹ Todor Manojlović, „Avgustin Ujević: Lelek sebra“, *Misao*, br. 25, 1921, nav. prema Tin Ujević, *Rukovet prepjeva – Kritičari o Tinu Ujeviću*, Odabrana djela Tina Ujevića svezak VI, August Cesarec, Zagreb, 1979, str. 91-92.

²⁸⁰ Isidora Sekulić, „Poezija Avgustina Ujevića“, *Srpski književni glasnik*, knjiga 13, br. 2, 19. 9. 1924, str. 111-119, ovdje str. 111.

²⁸¹ Alojzije Šmaus [Alois Schmaus], „Tin Ujević, Kolajna“, *Misao*, knjiga 19, sv. 7-8, Beograd, str. 500-505, ovdje 500.

spoji najsuptilnije treptaje živaca, najdelikatnije ugođaje duše s nijansom pejzaža irealnim objektima vidljive okoline“. Impresionistička usporedba „osjećajnosti“ i umijeća dvaju pjesnika ipak ostaje na razini dojma, kao i kada Maraković opisuje njihov zajednički pogled na svijet: „G. Ujević je pesimist, no njegov pesimizam nije besmislen cinizam, nego Verlaineovska melankolija života.“²⁸²

Već u ovih nekoliko ulomaka iz prvih kritika Ujevićevih dviju knjiga navedene su ključne literarne tradicije ili intertekstovi na koje se poziva lirika *Leleka sebra* i *Kolajne*. Ni budući proučavatelji Ujevićeva opusa neće u svojim čitanjima i analizama bitno proširivati „intertekstualni horizont“ Ujevićeve rane lirike. Takvo suglasje moglo bi upućivati na to da su intertekstualne reference u *Leleku sebra* i *Kolajni* u tolikoj mjeri jasne i jednoznačne da čitanje teksta predstavlja jednostavno slijeđenje njegovih signala prema drugim tekstovima, stilskim postupcima i književnim tradicijama. Premda se doista može ustvrditi da Ujević neke svoje palimpseste ne skriva nego na njih eksplicitno upućuje te da takvim postupkom želi upravljati interpretacijom, signalizirajući čitatelju u sklopu koje književne tradicije valja čitati i razumjeti njegove stihove, jednako tako na neke se intertekstove ne referira otvoreno pa je za njihovu detekciju i iznalaženje intertekstualnih uporišta potrebno dobro poznavanje prototekstualnoga opusa ili književne tradicije. U svakom slučaju, čak ni spomenuto suglasje oko broja i vrste intertekstova oko kojih se konstituira Ujevićeva poezija prvih dviju zbirki ne znači da je njezin značenjski potencijal definitivno iščitan i zaokružen. Naprotiv, upravo kombinacija, osobit spoja njezinih intertekstova te činjenica da se oni u analizi javljaju u sukcesiji, ali da u pojedinoj pjesmi zapravo postoje simultano te da se vrlo često na prostoru jedne pjesme nalazi njih nekoliko, stvaraju upravo onaj osobit i jedinstven Ujevićev pjesnički svijet te manirističan, višeznačan, a katkad i hermetičan jezik njegove poezije, njezino semantičko i stilsko bogatstvo. Gotovo bi se moglo reći da je dovoljno pogledati bilo koju pjesmu *Leleka sebra* i *Kolajne* da bi se vidjelo kako se intertekstualne relacije u Ujevićevim stihovima naizmjenice aktiviraju te kako jezik ove lirike upućuje čas na jedan, čas na drugi intertekst, što čitanje pretvara u neprestano praćenje intertekstualnih tragova u smjeru različitih književnih prototekstova i stalnu potragu za domišljanjem značenja, potragu koja nikada ne dovodi do konačnog otkrića i ispunjenja. Analiza ipak zahtijeva sukcesivnu raščlambu vremenske simultanosti teksta pa i redukciju njegove semantičke polivalentnosti, stoga je teorijska konstrukcija modela za pristup tekstu neophodan prekršaj protiv njegove temeljne višeznačnosti. No takav prekršaj preduvjet je

²⁸² Ljubomir Maraković, „Pjesnici: Tin Ujević“, *Hrvatska prosvjeta*, god. XIII, br. 7-8, Zagreb, 1926, str. 171-172, ovdje 172.

ustrojenja tipologije temeljnih intertekstova poezije *Leleka sebra* i *Kolajne*, koja pak u drugom koraku može pridonijeti boljem razumijevanju brojnih značenjskih slojeva *Leleka sebra* i *Kolajne*.

Treba, međutim, napomenuti da književni kompleksi koje ću navesti nisu jedini koje aktiviraju ove dvije zbirke jer se i drugi intertekstovi sporadično javljaju se u Ujevićevim prvim knjigama te jezik njegove poezije u čitatelja katkada aktivira nove pretince književnoga pamćenja. Predloženim grupiranjem Ujevićevih literarnih evokacija želim naglasiti da su neke intertekstualne veze i operacije, i po učestalosti referenci i po važnosti pojedinog interteksta za konstituciju značenja pojedine pjesme ili zbirke u cjelini naprosto važnije te da prevladavaju nad drugima.

Ukupno gledano, čini mi se da možemo govoriti o tri bitna interteksta ove Ujevićeve faze:

- 1) biblijski intertekst;
- 2) danteovsko-petrarkistički intertekst;
- 3) simbolistički intertekst.

U daljnjemu tekstu analitički ćemo obraditi ove segmente, ali pozornost ćemo posvetiti i intertekstualnim referencama koje upućuju na književne tradicije što nisu obuhvaćene navedenim intertekstovima. Premda biblijski, danteovsko-petrarkistički i simbolistički intertekst obuhvaćaju veliku većinu intertekstualnih relacija u prvim dvjema Ujevićevim zbirkama, u njihovim pjesmama mogu se sporadično naći poveznice i s drugim književnim tradicijama, kao što su, primjerice, antički intertekst, intertekst folklorne književnosti ili intertekst hrvatske rodoljubne poezije 19. stoljeća. I te tekstualne signale istaknut ćemo u raščlambi *Leleka sebra* i *Kolajne* kako bismo što potpunije prikazali „intertekstualnu ružu“ s kojom se čitatelj suočava pri susretu s Ujevićevim stihovima.

4.3. Ujević i Biblija

4.3.1. Kršćanska mistika

Ujevićeve zbirke *Lelek sebra* i *Kolajna* vrve referencama na biblijske tekstove, a one će se, mada u znatno manjoj mjeri, povremeno javljati i u njegovoj poeziji nastaloj nakon 1920. Veza Ujevićeve poezije s Biblijom i uopće kršćanskim naukom posebno je pobuđivala interes teologa koji su proučavali književnost pa je Bonaventura Duda u jednom osvrtu – iz intertekstualne

vizure – jezgrovito sumirao odnos Ujevićevih stihova s temeljnom knjigom kršćanstva: „Svakako, i o Tinu Ujeviću dala bi se napisati bogata biblijska topika.“²⁸³

Takva topika, međutim, nije napisana, premda je napisano nekoliko članaka koji komparativnim pristupom u pojedinim Ujevićevim pjesmama iščitavaju poveznice s Biblijom ili je pak Ujevićeva poezija, u dijelu u kojem se naslanja na biblijski tekst, opisivana u sklopu širih proučavanja veza hrvatske književnosti i kršćanstva, kakva je, na primjer, dvosveščana monografija *Bog u djelima hrvatskih pisaca* Drage Šimundže gdje je Ujeviću posvećeno opsežno poglavlje.²⁸⁴

U dosadašnjim istraživanjima ove vrste treba, čini mi se, razlikovati dvije razine pristupa. Na jednoj razini proučavatelji su bili više orijentirani na komparaciju samih tekstova *Leleka sebra* i *Kolajne* s nekim biblijskim knjigama te na Ujevićevo preuzimanje biblijskih slika, simbola, motiva i tema, kao i na raspoloženje, stav, ton i patos Ujevićeva lirskoga subjekta.

Na drugoj razini istraživači su naglašavali teološko-filozofsku osnovu Ujevićeve poezije u kojoj se može iščitati svjetonazor što potječe iz osobite misaone tradicije unutar kršćanstva, naime kršćanske mistike. Patnja kao tema Ujevićeve lirike, stav njegova lirskoga subjekta da bez patnje nema spasa, koji se može iščitati na više mjesta u *Leleku sebra* i *Kolajni*, blizak je razmišljanjima kršćanskih mistika, a povremena ekstatična raspoloženja njegova lirskog kazivača nedvojbeno evociraju gorljive zanose mistika kao što su Sv. Tereza Avilska ili Katarina Sijenska.²⁸⁵

Proučavatelji koji su Ujeviću pristupali iz teološko-filozofske perspektive isticali su da se Ujevićev odnos prema kršćanstvu ne može svesti na intertekstualna preuzimanja, odnosno da odnos koji se naznačuje putem konkretnih tekstualnih relacija u konačnici otkriva dublju i bitnu ukotvljenost Ujevićeve poezije u kršćanskoj tradiciji. Takav stav upravo je znao biti kritičan prema onom prvom, tekstualnom pristupu jer ga je smatrao ograničenim i nedostatnim. Sljedeće rečenice Marka Kovačevića indikativan su primjer takva gledišta:

²⁸³ Bonaventura Duda, „'Glasan znamen za nas, tihe filozofe'“, *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 25-40, ovdje 26.

²⁸⁴ Drago Šimundža, „Religijska problematika i religiozni paradoksi u djelu Tina Ujevića“, u: D. Šimundža, *Bog u djelima hrvatskih pisaca*, sv. I, Matica hrvatska, Zagreb, 2004, str. 397-486. Usp. i monografiju: Marko Kovačević, *Ujevićevo pjesničko i mističko iskustvo: Ujevićevo teorijsko shvaćanje pjesništva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1982, te članke: Tomislav Šagi Bunić, „Žudnja za transcendencijom kao konstanta u poeziji Tina Ujevića“, *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 273-277; Marko Kovačević, „Ujevićeva poetika stvaralačkog procesa“, *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 87-104; Božidar Petrač, „El sentimiento místico de la vida. Odjeci kršćanske mistike u djelu Tina Ujevića“ *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 247-253.

²⁸⁵ Ujević će u nekim kasnijim pjesmama i davati opise nečega što bi se moglo nazvati vlastitim mističkim iskustvom ili doživljajem, no ovdje nam oni nisu trenutno u fokusu interesa. Vidi B. Petrač, loc. cit., str. 251-252.

„Zato je hebrejsko-kršćanska tradicija jedna od bitnih sastavnica Ujevićeva duhovnog bića, pa i sadržajni i slikovni poticaj njegova pjesništva. U tom smislu neopravdano je odnos između Ujevića i te tradicije svoditi na rječnik i posuđene slike, ili neke kasnije aspekte kršćanske katoličke tradicije. Naime, napustivši u jednom trenutku svoga životnoga puta suviše institucionalizirano i dogmatizirano, obredno-juridičko kršćanstvo, Ujeviću ni poslije toga raskida nisu bili strani autentičniji i dublji tokovi te religije: proročka sveopća pravednost i bratstvo, kozmički misticizam Franje Asiškoga te mistička struja Meistera Eckharta i Katarine Sijenske. Sveopće bratstvo, društvena pravednost i čistoća međuljudskih odnosa trajna su Ujevićeva preokupacija, a prepoznatljivi su u Ujevićevu unanimitizmu, možda i personalizmu, tim modernim izdancima drevne proročke struje. Kozmički misticizam Franje Asiškoga prepoznatljiv je u Ujevićevim naturističkim i kozmičkim motivima. A kršćanski su mistici, uz Ujevićevu osobnu predispoziciju, neosporno utjecali na njegovu otvorenost istočnjačkim učenjima.“²⁸⁶

Bez obzira što se možemo složiti s tvrdnjom da je odnos Ujevića i kršćanstva nedostavno svoditi na „rječnik i posuđene slike“ te da u ranog Ujevića nedvojbeno postoji širi interes za sagledavanjem svijeta u pojmovima kršćanske mistike, ipak kada treba konkretno slijediti poveznice dvaju tekstova i u navedenom će se odlomku autor vratiti na razinu „rječnika“ te reći da je „kozmički misticizam Franje Asiškoga prepoznatljiv (...) u Ujevićevim naturističkim i kozmičkim *motivima* [kurziv L. Š.]“.

Doista, u nekim Ujevićevim pjesmama iz ovoga razdoblja može se prepoznati težnja za mističkim iskustvima:

„Uživati ćeš radost gdje se stapa
jedina duša u *punoći Svega*
i likovati rukom što se sklapa
u grču hvale za dobrotu Njega.

Pa ako putem zanosa i vjere
prodreš u njedra *svetoga jedinstva*,
odsustvom strasti i mukom bez mjere
zahvali Tajnom za sva dobročinstva.“

(*Kolajna XLVI*, kurziv L. Š.)

²⁸⁶ Marko Kovačević, „Ujevićeva poetika stvaralačkog procesa“, *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 87-104, ovdje 93-94.

„Duše što vidiš kroz prozirno srce
podne i ponoć mojih slutnja raznih,
ti znaš da bičem nada što se grče
zanosnu proljet neizmjerne kaznih.

Ti poznaš krvav i strastven polet
nevinih čula žudnih *Natprostora* (...)“

(*Kolajna XLII, kurziv L. Š.*)

„Teci, o Noći! Sveta, budi gluha!
I struji mračno, i stremi duboko
u ponor moga izgubljenog uha,
i svladaj moje zapaljeno oko;

otkrij mi nove vedre pokrajine
na onu stranu jučerašnjih međa;
i ljubav stvari od kojih se gine,
što ne ču oko i ne vidje vjeđa.“

(„Maštovita noć“)

I u poznatom eseju „Ispit savjesti“ Ujević iznosi nešto nalik opisu mističkih doživljaja:

„Sveta, božanska, duboka samoćo! Strahoviti su časovi kada čovjeka zateče takvo svjetlosno očitovanje svojega duha. On se vidi, on se gleda disati, misliti, bitisati; ima otkrovenje svojega opstanka. Što više čudi i zadivljuje no munja na nebu ili kukurijek među vlatima trave. Jer to nije – zvalo se kontemplacija ili sanjarija ili introspekcija – ništa drugo nego otkrovenje novih sazviježđa, neprestan zanos, vastorg i pijanstvo, neko gubljenje i čeznutljivo poniranje u unutrašnje neizmjernosti, u duševnu vasionu bez dna.“²⁸⁷

U pjesmama objavljenima nakon prvih dviju knjiga mističke teme također će povremeno naći svoje mjesto, kao u pjesmi „Mistički prostor noći“, koja za *motto* ima jednu rečenicu Katarine Sijenske i koju Bonaventura Duda opisuje kao „najveći doseg hrvatske mistike“. Jednako tako,

²⁸⁷ Tin Ujević, „Ispit savjesti“, SD VI, str. 253.

i u nizu drugih pjesama, kao što su „Kora od kruha“ ili „Sablasti putovanja“, nalaze se stihovi koji parafraziraju neke osnovne misli mistike kako ih je formulirao još Plotin: „Trebam mi novog puta vidikom kakvim stranim, / novo mi biće s izvorom izvan bića treba.“²⁸⁸

U ovih nekoliko citata može se iščitati česta Ujevićeva tematska preokupacija, naime potraga za temeljem vlastitoga Ja, temeljem koji se istovremeno nalazi i unutar toga Ja i izvan njega, istodobno mu je imanentan i transcendentan, što je osnovni paradoks mističkoga mišljenja.²⁸⁹ Ujević tako nekad uprizoruje gubitak vlastitoga individualnoga sebstva i iskazuje težnju za stapanjem s bitkom u cjelini. Time neminovno dolazi na sam rub iskazivoga jer u onom Jednom ne postoji diferencija pa time ni jezik. No to je granica koju njegov lirski subjekt ne prelazi jer on ipak samo fingira ekstatične uzlete i meditacije: „Nemoguć sebe iskazati, / nemoguć sebe isplakati, / sam, neznam i dubok, / sanjareći / (...) Ta kako je slavno reći: ja nisam ja, ja sam On, / i ja očekujem da budem pravi i čisti / u čistome duhu.“²⁹⁰

Teološko-filozofska perspektiva Ujevićeva odnosa prema kršćanstvu nastoji taj odnos zahvatiti u cjelini, *grosso modo*, te pri tome opisati Ujevićev svjetonazor koji je u nekim aspektima i u nekim razdobljima pjesnikova stvaralaštva svakako usporediv s tradicijom kršćanske mistike. Takav je, primjerice, opis Božidar Petrača koji se posebno može primijeniti na svjetonazor kakav se iskazuje u zbirkama *Lelek sebra* i *Kolajna*:

„Mistični doživljaji Ujevićevi kao i njegova flagelantska razračunavanja koja im prethode – na crti razmišljanja kršćanskih mistika: vrhunac kršćanskog savršenstva i ljubavi duša postiže se uz cijenu mučnog napora, uz cijenu nošenja Križa, uz cijenu žrtve, to je onaj vrhunac gdje se, jer se sve predaje, Sve zadobiva – dio su njegova upornog traženja Istine, Čistote i Svetosti.“²⁹¹

²⁸⁸ Tin Ujević, „Sablasti putovanja“, SD II, str. 90.

²⁸⁹ Usp. Werner Beierwaltes, „Refleksija i sjedinjenje. O Plotinovoj mistici“, u: Werner Beierwaltes, Hans Urs von Balthasar, Alois Maria Haas, *Temeljna pitanja mistike*, Matica hrvatska, Zagreb, 2019, str. 9-31. „Duh je (...) duši ujedno transcendentan i imanentan. Kao transcendentan ili apsolutan, on je u odnosu spram onog jednog kao *univerzalnog izvora prvo mnoštvo* ili *drugost*. Dok jedno samo bez refleksije ostaje u sebi samom, duh je jedno koje samo sebe *reflektira*, refleksijom samo sebe određuje. Povratni misleći odnos onoga što je nastalo iz jednoga spram sebe sama ne gubi dakle ono izvorno jedno, ne dopušta totalnu apostazu u čistu drugost, nego upravo – kroz svu drugost – postiže povratni odnos spram izvora. *Samoodnošajnost* duha u mišljenju implicira mišljenje izvornog *jednog u* diferenciji od njega. Iako smjera prema izvoru, mišljenje sama sebe ne ukida ponovno razliku (spram njega), nego je naprotiv održava i ograničuje.“ (str. 16-17) I dalje: „Jezik je već po svojoj strukturi nedostatan za odgovarajući iskaz o jednom. On se govori u području mnoštva; jedinstvo subjekta i predikata u rečenici samo je jedinstvo *u* mnoštvu te je dakle obilježeno diferencijom. A nešto što je određeno diferencijom i relacijom nije u stanju izreći nešto adekvatno o onom u sebi nediferenciranom i stoga nerelacijskom. Stoga je, ako o jednom treba nešto izreći, negativna dijalektika doista najadekvatniji način govora. Ona iz jednog isključuje sve ono što se legitimno i dostatno može izreći o biću.“ (str. 19-20)

²⁹⁰ „Mistički prostor noći“, SD II, str. 26-27.

²⁹¹ Božidar Petrač, „El sentimiento místico de la vida. Odjeci kršćanske mistike u djelu Tina Ujevića“, *Croatica* 15-16/1980-1981, str. 253.

U pogledu intertekstualnosti, međutim, ovakve općenite uvide, koji u svojim opservacijama nerijetko nemaju za predmet samo Ujevićevo djelo nego i njegovu osobu, potrebno je snažnije tekstualno potvrditi. Stoga su za pitanje Ujevićevih intertekstualnih veza s Biblijom, kao i drugim temeljnim tekstovima kršćanstva, primjerice, Augustinovim *Ispovijestima* ili Ambrozijevim himnama, relevantniji uvidi kakve su iznijeli proučavatelji koji su uočili Ujevićevo preuzimanje konkretnih biblijskih *topoi* ili nekih drugih stilskih i žanrovskih obilježja biblijskih tekstova.²⁹²

Naime, analiza jezika Ujevićeve poezije jedina može pružiti uporište za sva eventualna daljnja tumačenja i razmišljanja o Ujevićevim filozofskim obzorima, a jezik njegove poezije u prve dvije knjige koristi religijski leksik u tolikoj mjeri da je jedan od eminentnih Ujevićevih interpretata Ivo Frangeš napisao: „Bez toga je liturgičkoga jezika ta poezija doslovno neshvatljiva. (...) Ne radi se o nekoj religioznoj, duhovnoj lirici u uobičajenom smislu, nego o tradiciji unutar koje se ta lirika razvijala i simbola na kojima se konstituirala.“²⁹³ Posebno je zanimljivo što će se u zbirkama nakon *Leleka sebra* i *Kolajne* Ujevićeva poetika, a time i jezik njegove lirike znatno izmijeniti te će ga proučavatelji opisivati u drugim kategorijama i u usporedbi s drugim poetičkim, stilskim i misaonim strujanjima. Iako su neke upečatljive pjesme s temom „mističkih iskustava“ upravo nastale godinama pa i desetljećima nakon pariških zbirki, ipak su takve Ujevićeve metafizičke aspiracije samo jedno tematsko područje njegova pjesničkoga interesa jer je on u svojoj lirici u dvadesetim i tridesetim godinama 20. stoljeća znao iskazivati i drukčije svjetonazore te duboku skepsu u odnosu prema transcendentnom poretku. Ujevićev gubitak interesa za način pjevanja na podlozi biblijske tradicije uočio je Cvjetko Milanja, koji ističe da religijski elementi sve više iščezavaju u Ujevića nakon prvih dviju zbirki, zbog čega ih se u tim zbirkama djelomično može shvatiti kao „poetičke rekvizite“.²⁹⁴ Analiza tih poetičkih rekvizita u osloncu na koje i u dijalogu s kojima Ujević oblikuje jezik i poetski svijet svoje rane lirike, a iz aspekta biblijskoga teksta, predstoji u sljedećem poglavlju.

²⁹² Među njih spadaju Bonaventura Duda, koji je u Ujevićevoj „Svakidašnjoj jadikovci“ utvrdio čvrstu poveznicu s lamentacijama starozavjetnoga proroka Jeremije, i Luko Paljetak, koji je u istoj pjesmi ustanovio brojne biblijske reference. Usp. Bonaventura Duda, „Glasan znamen za nas, tihe filozofe“, *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 25-40; Luko Paljetak, „Biblijsko-teološki odrazi u pjesmi *Svakidašnja jadikovka* Tina Ujevića“, u: *Književni pretinci. Studije iz novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 2020, str. 267-290. Njihove uvide detaljno ćemo prikazati u poglavlju posvećenu „Svakidašnjoj jadikovci“.

²⁹³ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 343.

²⁹⁴ Cvjetko Milanja, *Novosimbolizam*, Jerkić tiskara, Zagreb, 2008, str. 120.

4.3.2. Biblijski *topoi*

U stihovima *Leleka sebra* i *Kolajne* nalazi se mnoštvo motiva, simbola, pjesničkih slika i figura iz Staroga i Novoga Zavjeta. Kako smo spomenuli, oni se u tekstovima pjesmama nerijetko javljaju u kontekstima koji ih „kontaminiraju“ drugim intertekstovima te njihovo izvorno značenje dobiva nova semantička punjenja. Biblijski intertekst najčešće se kombinira s intertekstom danteovsko-petrarkističke poezije jer i u potonjem adoracija žene, u prvom redu Beatrice i Laure, te njihova apoteoza imaju mnoge dodirne točke s adoracijom Kristove majke u kršćanstvu i njezinom ulogu u Novom zavjetu. Vrlo je česta situacija rane Ujevićeve poezije da lirski kazivač, prikazan kao patnik, romar ili flagelant, stoji pred uzvišenom ženom kao bićem „iz Višega Svijeta“, pri čemu se i objekt i subjekt iskaza prikazuju kršćanskom retorikom:

„Oh, u tvoje strasti, u razorne slutnje
bacio sam pogled sa buntovna krsta.“

(„Sanjarija II“)

„Ja te tako motrim kraj smeđih portala
kao neko biće iz Višega Svijeta.
– Svijet je danas, Gospo, prepun loših šala
i otuda pokolj žarkih suncokreta.“

(„Sanjarija III“)

„Nitko mi nije reko tvoje ime,
ni tvoju tugu preko parka pusta,
al neizbrisiv pečat Hjeronime

bilježi tvoja idealna usta,
i ne znam ime i ne znam prezime,
al poznam boštvo usred hrama pusta.“

(„Čestitka za rođendan I“)

„Božanske žene, što u snu i slavi
čekate zoru pravednih oltara,

pred Vašim likom koljeno se savi,
a srce, zvučni plamen, već izgara.“

(„Žene među kraljicama“)

„tebi se klanjam svitim koljenima“

(„Vivijani“)

„te dok zvučnim drumom zli konjici idu,
ja u strepnji izbe slutim gdje me bije
oganj tvoje slike na golome zidu.“

(„Sanjarija IV“)

„Jer iz tvog visa preko gužve grube
ti si mi rekla: 'Mojom stopom idi,
pokazat ću ti kako gospe ljube

i dati pogled koji globus vidi'.

Al od te čari i od suda toga
kraljež mi krši breme moga Boga.“

(„Tajanstva III“)

„ – Mrzim te oči mračne i duboke,
kunem te noge pred kojima padam,
i altar tijela gdje u prahu ležim;

– božanska ženo, unuko visoke
pramajke Eve, pred tobom sam Adam,
i jer te volim, ja od tebe bježim. – “

(*Kolajna IV*)

„Božanska ženo, gospo nepoznata,
dokle, i kamo, mene misliš vući?“

(*Kolajna IX*)

Podložnost lirskoga subjekta obožavanom biću poznata je, kako smo istaknuli, iz Biblije i tekstova kršćanskih mistika, ali i iz amorozne lirike talijanskoga *trecenta*. Stoga je ponekad teško napraviti diferencijaciju jer između mlađe i starije književne tradicije postoji jasna intertekstualna povezanost te je ljubavni diskurs starije talijanske lirike preuzeo neka bitna obilježja biblijskih tekstova, a napose u koncepciji odnosa između tekstualnoga iskazivača i predmeta iskaza. Ujević u nekim pjesama ipak nedvosmisleno lirski subjekt svojih pjesama oblikuje kao kristoliku figuru u osloncu na prvu tradiciju, i to ponajprije po uzoru na tip lirskoga subjekta poznata iz biblijskih knjiga kao što su *Psalmi*, *Knjiga o Jobu* ili *Jeremija*:

„Svaka nam je šaka trostruko raspeta.“

(„Sanjarija III“)

„I kad sam bos, s romarima,
po golom trnu gazao,
ni mladima, ni starima,

ja nisam rane kazao.“

(„Romar I“)

„Blaženo jutro koje padaš
sa snopom svjetla u tu sobu,
već nema smrti da mi zadaš,
no vrati ljubav ovom Jobu.“

(*Kolajna XI*)

„dušo, krotka dušo, ženo uzvišena,
ja sam za vas, za vas, ja sam za vas očo

ovim putem krsta i hrapava trna
kojima nas bodu željkovane zvijezde,
a za nama, dolje Riječ je Bogoskrvna,
dok nad čelom samo mliječne staze jezde.“

(*Kolajna XVI*)

„Hoće li iko kad da shvati

zašto se Bogu tako jadam?
Od mesa moja duša pati,
zbog jedne žene ja propadam.“

(*Kolajna XXV*)

„– O Bože, Bože, sjeti se
svih obećanja blistavih,
što si ih meni zadao.

...

I znaj da Sin tvoj putuje
dolinom svijeta turobnom
po trnju i po kamenju...“

(„Svakidašnja jadikovka“)

Uzroci patnje lirskoga subjekta u takvim pjesmama nisu samo ljubavne prirode, nego imaju i dublje misaono porijeklo, a općenito se tiču pitanja o položaju čovjeka u svijetu. Neke pjesme *Leleka sebra* sugeriraju da je Ujević patnju vidio kao imanentnu posljedicu čovjekova bivanja u svijetu te se identifikacija lirskog protagonista s velikim patnicima iz kršćanske tradicije (npr. „vрати ljubav ovom Jobu“, „I znaj da Sin tvoj putuje“) može iščitati kao pokušaj da se pronađu odgovori na određena pitanja egzistencijalističke provenijencije. Kulminacija tih Ujevićevih tematskih preokupacija događa se u antologijskoj pjesmi „Svakidašnja jadikovka“, kojoj ćemo zbog njezine važnosti posvetiti zasebno poglavlje.²⁹⁵

Patnja Ujevićeva lirskoga subjekta nije samo egzistencijalističkoga porijekla nego se javlja i kao posljedica neostvarene ljubavi s idealiziranom ženom. Jedinstven ljubavni diskurs prvih

²⁹⁵ Ujević je u više svojih eseja iz razdoblja oko 1920. ponudio razmišljanja o patnji koje možemo shvatiti i kao hermeneutičke putokaze za čitanje njegove poezije. Tako u eseju „El sentimiento tragico de la vida“ piše: „Patnja i je darovala duboku skromnost i mnoge moje ozbiljne duhovne darove. Dala mi je snage da lako živim u samoći kao i da pregaram mnogo površnih stvari. Na jedan viši stepen ona je oduhovila moju savjest.“ (SD VI, str. 43). Slična razmišljanja iznosi i u znamenitom eseju „Ispit savjesti“: „I u tome je baš čudo: čovjek s jedne strane ima više patnje, s druge strane je lakše podnosi nego ma koje druge životinje; on čak nalazi ljepotu u tome da sam sebe dovodi u očaj, te da uzvraća i uljepšava i uzveličava svoje patnje. Jer čovjek je *Heautontimorumenos* (...)“ SD VI, str. 277. Uputa na Baudelairea i njegovu poznatu pjesmu samo je još jedan pokazatelj koliko su različiti intertekstovi kod Ujevića isprepleteni. Ujedno, to je znak Ujevićeve pripadnosti dugačkoj tradiciji „prokletih pjesnika“, koja od devetnaestostoljetnoga romantizma i simbolizma seže do početaka 20. stoljeća. Inače, patnju kao veliku temu Ujevićeve rane poezije prepoznali su i književni povjesničari koji Ujeviću nisu prilazili s eminentno teoloških pozicija. Tako Ivo Frangeš piše: „Tragično veličanstvo patnje prekriva ovu liriku, patnja je njezina osnovna dimenzija. Čovjek je, poput biblijskog Joba, zavjetovan patnji. Trpjeti znači biti čovjek: *patior, ergo sum*, trpim dakle postojim!“ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 341.

dviju zbirki Ujević je oblikovao u eksplicitnu dijalogu s Danteovim ciklusom *Vita Nova* te napose petrarkističkom tradicijom, stoga ću u zasebnom poglavlju opisati elemente danteovsko-petrarkističkoga interteksta u *Leleku sebra* i *Kolajni*. S obzirom da je koncepcija ljubavnoga odnosa između lirskoga kazivača i voljene žene jedno od konstitutivnih obilježja petrarkističke lirike, tema žene bit će ondje posebno opisana.²⁹⁶ Ipak, i u danteovsko-petrarkističkoj poetskoj tradiciji figura žene duguje svoje idealizirane atribute kršćanskome učenju, stoga je govoreći o biblijskome intertekstu u *Leleku sebra* i *Kolajni* teško u potpunosti izbjeći temu žene i pitanje odnosa lirskoga kazivača prema njoj. Kako su već pokazali neki navedeni stihovi, u ranog Ujevića žena se prikazuje kao utjelovljenje ideala, kao biće koje ima božanska obilježja te se stoga ne može dosegnuti pa je odnos lirskoga subjekta prema njoj lišen senzualnih konotacija inače karakterističnih za petrarkizam:

„Možda te vidjeh na dalekoj slici
u kolutima tamjana i slavlja...“
(„Vivijani“)

„ti tek čuvaš sveti lik – Melanholije.“
(„Sanjarija IV“)

„pokćerko Trećeg Boga Parakleta“
(„Čestitka za rođendan I“)

„Nikada više neću sresti one
blažene oči sanjarskih badema,
ni rajski osmijeh plašljive Madone,
ni krotko čelo, mudra usta nijema;“
(*Kolajna XXII*)

„O previsoka, Preduboka,
navire Vaša duša gusta,
i na safire Vašeg oka,
i na srdašce Vaših usta.

²⁹⁶ O obilježjima petrarkizma kao književnoga sistema vidi Tomislav Bogdan, *Ljubavi razlike*, Disput, Zagreb, 2012, a posebno poglavlje „Ljubavna lirika i petrarkizam“, str. 63-99.

Vaša je duša sveta, stroga,
a svaka Vaša gesta kraljska,
sa usna koje diče Boga
besjeda teče nadzemaljska.“

(Kolajna XXXV)

Ujevićeva vizija žene ne ocrtava konkretan niti senzualan lik, nego žena uvijek ostaje idealna, neodređena, apstraktna i duhovna projekcija koja se opisuje putem kršćanskih atributa. Vjerojatno je to razlog što je i sam Ujević svoje ljubavne pjesme iz *Leleka sebra* opisivao pomoću pojma „mistika erotizma“, kojim je želio naglasiti da njegov doživljaj i prikaz žene zauzima medijalnu poziciju u odnosu na čisto religiozni doživljaj žene u kršćanstvu te pretežno tjelesno-senzualni doživljaj kakav je prevladavao u nekih Ujeviću suvremenih ljubavnih pjesnika.²⁹⁷

Dobar primjer za Ujevićev prikaz žene pruža pjesma „Misao na Nju II“ gdje se postupno, iz neprozirnosti, magle i dima, pomaljaju obrisi ženskoga lika:

„Al preko magle ranih stanica,
i žuta dima u kavanama,
ko obećana neka danica,

i melem duga našim ranama,
zjene se krijese neke ljubavi
sa nepoznatim svojim manama,

sa svojim cvijetom plavim, ubavim,
sa svojim bolom punim mirisa
(da bude lijekom kužnih, gubavih).“

²⁹⁷ Usp. „Pored toga, na drugome mjestu, ali to mi se ne čini manje važno, ima u njoj [zbirci *Lelek sebra*] izvjesno osjećanje erotike, rekao bih gotovo 'religiozno', koje kroz žensku idealnu ljubav otvara pogled na neizmjernost. Ova mistika erotizma vjerovatno da je kod nas nova; inače je erotizam naš bio čisto apstraktan i romantičan ili naturalno-senzualan. Čini mi se da se moje osjećanje erotike znatno razlikuje od načina tako poznatih savremenih pjesnika kao što su gg. Vladimir Nazor, Dragutin Domjanić, Milan Begović, Sibe Miličić, ili pak Dučić i Rakić.“ Tin Ujević, „Mrsko ja“, SD XIV, str. 43-45.

Eterični i nestvarni lik Ujevićeve žene, koja ima svetačke attribute jer poput novozavjetnoga Krista liječi bolesne, naposljetku eksplicitno biva uspoređen s likom Kristove majke preko doslovne formule iz kršćanske molitve koja biva vješto ukomponirana kao posljednji stih pjesme: „U vašim nježnim polusjenama / ja čitam nježne slovke slagane: // Blagoslovljena među ženama.“²⁹⁸

Ante Stamać ističe da je lik idealne žene tematsko čvorište koje Ujevića snažno povezuje i s Baudelaireom. Naime, i u francuskoga pjesnika žena je velika tema, ali postoji, naglašava Stamać, bitna razlika u koncepciji žene između dva pjesnika. U Baudelairea žena uvijek ima dvostruku prirodu, božansku i demonsku, dok je kod Ujevića ona redovito idealizirana.

„No u ovoga [Baudelairea] je taj lik uvijek dvostruke naravi, tj. idealni lik uvijek nosi u sebi i svoj drugi pol: demonsku prirodu, te biva 'gledajući ideal'. Tzv. 'čisto' inkantiranje, bez svjesnosti o ovom drugom polu, u Baudelairea se javlja vrlo rijetko, najčišće pak u nenaslovljenoj pjesmi XLII („Que diras-tu ce soir...“), s trećentističkim završetkom. (...) I dok je u Baudelairea ova pjesma u stanovitom smislu odstupanje, te se *le Beau* tijekom pjesme nigdje ne narušava putem suprotnog mu korelata ružnoga, u Ujevića će tako imaginiran trećentistički lik biti pravilo, a tek će rijetko odstupanje biti 'bodlerijanstvo'. Takav Ujevićev lik, vjerojatno inspiriran njegovom pariškom ljubavi, kraljuje pretežitim dijelom pjesama 'Leleka sebra' i 'Kolajne' te po čestim ocjenama predstavlja vrhunac Ujevićeva pjesništva.“²⁹⁹

Spomenuto Ujevićevo 'bodlerijanstvo' u pogledu figure žene javlja se povremeno u stihovima *Leleka sebra* i *Kolajne*. Tu se dakako napušta pozicija lirskoga kazivača kao skrušenoga poklonika nadnaravne ljepote i lirski kazivač rascjepljuje idealni ženski lik. No, zanimljivo, to čini koristeći dva različita ženska imena opet preuzeta iz kršćanstva: Marija i Eva, kao simbole koji utjelovljuju suprotstavljenost vrline i grijeha:

„Žena na mom pragu. Druga je pred kućom.
Svuda, svuda žena, Marija i Eva,

²⁹⁸ Ovome se može dodati da u pojavi motiva „plavog cvijeta“ u pjesmi („sa svojim cvijetom plavim, ubavim“) u opisu koji sugerira žensku osobu možemo vidjeti Ujevićevo umješno stapanje različitih književnih tradicija. Motiv plavoga cvijeta, naime, ima romantičarsko porijeklo, a najpoznatiju je obradu dobio u nedovršenu Novalisovu romanu *Heinrich von Ofterdingen* u kojemu je postao simbol romantičarske čežnje za Apsolutom. U Ujevića pak u kombinaciji s novozavjetnim intertekstom služi prikazu oduhovljenih atributa ženskoga lika te potvrđuje da je Ujević kombinirao različite a opet kompatibilne intertekstove. U ovom slučaju sklad različitih književnih tradicija vidi se u njihovoj dubljoj povezanosti u priznavanju postojanja neke vrste transcendentnog, metafizičkog poretka.

²⁹⁹ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005, str. 75-76.

avaj! bivam grešnik. (...)“

(„Sanjarija III“)

Ponekad je žena u Ujevića portretirana u negativnom svjetlu, ali i tada jednodimenzionalno:

„U kazni mesa, dugom hodočašću,
dok snatrim bijelu vječnost slavna zida
– s krivom ili pravom – ridam: past ću, past ću,
od jedne hijene što mi grudi kida.“

(„Romar II“)

„Al samo ljubav ima reskost kose
i, kao podla Dalila Samsona,
umilne žene dostojnike trona,
svladavaju usred cjelova i kose.“

(*Kolajna XVIII*)

Ali postoje i pravi „bodlerijanski“ slučajevi ambivalentne žene koja u istim mah utjelovljuje suprotnosti dobrote i zloće, života i smrti: „ – Al ona žena idealna / što nemir duše žudi strti / ima u jami oka stalna / duboki, kruti ogranj smrti.“ (*Kolajna XL*)

U pjesmama u kojima prevladavaju tonovi razočaranja i rezignacije, lirski subjekt obraća se Bogorodici ne kao metafori za uzvišenu ženu, nego doslovno kao biću iz transcendentne sfere. Tako čini u pjesmi „Na povratku“, pri čemu samoga sebe i ovaj put po tragičnosti uspoređuje s Kristom:

„ali nigdje – nigdje – da se duša nađe
bez koje su tašta sva ljubljena djela,
brze željeznice, i bojovne lađe,
i crvena krila grešnih Arhandela.

Kada danas, srušen, nemam porodice,
kad ne sreć na valu istinite ljube;
preklinjem te, reci, o Bogorodice,
čemu tvome Sinu sve tragičke trube?“

(„Na povratku“)

Kršćanska simbolika i ikonografija u jednom dijelu pjesama *Leleka sebra* i *Kolajne* služe Ujeviću kako bi izrazio duboku skepsu prema metafizičkom poretku. Koristeći rječnik kršćanstva, on artikulira pobunu modernoga pjesnika koji u onostranosti više ne pronalazi egzistencijalno uporište. Dobar primjer za artikulaciju takva svjetonazora nudi ciklus od šest soneta „Duhovna klepsidra“, inače veoma bogat biblijskim referencama. Lirski subjekt ciklusa, kao i u većini zbirke *Lelek sebra*, nalik je modernom monahu, koji mučen egzistencijalnom tjeskobom poput srednjovjekovnoga flagelanta u samoći svoje izbe nastoji dosegnuti i mistički doživjeti Boga, razapet između tijela i duha, erotike i vjere, istine i laži, dakle između polova koji ustanovljuju ono što se obično naziva „kršćanskom dramom“:

„Ujutro, često, na tragičnom logu
oklijevam s mišlju novih dnevnih briga;
oboren zastor riše oblik siga
spiljom obmane, dok se grčim Bogu.“

Lirski subjekt u pjesmi zapada u iskušenja kršćanske provenijencije u nekom imaginarnom dijaboličnom dijalogu sa samim sobom. Terceti prvoga soneta tako donose upravni govor koji preko biblijskih slika podsjeća na Kristova iskušenja iz Novoga zavjeta, samo što kod Ujevića unutarnji dijalog svjedoči o izvjesnom rascjepu lirskoga subjekta:

„I: 'zašto ne bi primjerom Esava
prodo prvenstvo ti za zdjelu leće,
dubljinu vjere za laž i erotiku?'

I: 'što ti vrijedi vjera što spasava,
dok kao krupa teška kaplja teče
Hristove krvi na duševnu gotiku?'

(„Duhovna klepsidra I“)

U nastavku ciklusa nalaze se i stihovi koji svjedoče o posvemašnjoj skepsi kazivača pred „nijemim nebom“ od kojega na svoja pitanja ne dobiva odgovore jer se Bog povukao iz svijeta koji je stvorio (*Deus absconditus*)³⁰⁰:

„Uzalud vičem nijemom: 'Oče, Oče'.

Nestaše svete arke. Čute trube,
zvuk ruševina novovjekih Jerika;“

(„Duhovna klepsidra II“)

„No živa Boga u božanstvu nije,

i zrak života nesta sa oltara
pred kojim, u snu, mi smo noćas klečali.“

(„Duhovna klepsidra IV“)

Izostanak Božjeg odgovora i ovdje evocira starozavjetnu Jobovu lamentaciju:

„K Tebi vičem, al' ti ne odgovaraš;
pred Tobom stojim, al' Ti ne mariš.“

(Job, 30, 20)³⁰¹

No u Ujevića se patnja ne razrješava božanskom intervencijom kao u biblijskoj knjizi, nego ostaje trajnom činjenicom čovjekova otvorena bivanja na zemlji.

Ujević u „Duhovnoj klepsidri“ koristi suprotstavljene motive svjetla i tame, kao neku vrstu simbolističkoga *chiaroscuro*, kako bi razdijelio prošlost, koja je za njega bila idealna, i sadašnjost, koja je pesimistična i mračna:

„Praznina svijeta, i ništavnost stvari,

stoputa čuta, stoputa viđena,

crna crnina, i strahota tvari

opet se vraća, pogibljena žena.

³⁰⁰ Usp. Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 93.

³⁰¹ Citate iz Biblije donosim prema izdanju: Biblija, ur. Jure Kaštelan i Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2015.

Čedne rezede što sniju sanjari,
i ona zlatna sunca izgubljena,
jeseni žute i pejzaži stari,
nema vas više od predašnjeg trena.“

U ciklusu se apsolutni negativitet svijeta iskazuje sinonimima crnila („ništavnost“, „praznina“, „crna crnina“, „štura java“) koji simbolički označavaju duhovno stanje lirskoga subjekta i svijeta nakon što je „sjajna ljepota ... / izgubila svoju drevnu vladu“, dakle nakon propasti naslijeđenih estetskih, moralnih i metafizičkih imperativa, što je neizravna poveznica s raskidom s kršćanstvom.

Žudnja za transcendencijom i smislom, međutim, i dalje postoji kod lirskoga kazivača, štoviše on je, kako bi je dosegnuo, spreman i na žrtvu. Ideja žrtve uznemiruje njegove afekte te će stihovi koji govore o njoj obilovati sinonimima svjetla („lomača“, „suza“, „zlato“, „čista vatra“):

„Pa ipak možda, za Krvavo Lice
s marame čuda, voljan sam da platim
lomačom ploti, suzom ljubavnice,
kušnjom ljubavi, kušnjom novcem zlatim.

...

„Ljubav Ljubavi, to je čista vatra,
izgorjeh od nje, i ja se ocijepih
od zamke hitrih, od sramote bludnica.“

(„Duhovna klepsidra V“)

Žrtva ipak nije dovoljna te postaje u nekom smislu sama sebi svrhom, stoga se u više pjesama *Leleka sebra* može iščitati izričita duboka skepsa prema naslijeđenim pojmovima kršćanstva:

„Uzalud dakle bijah vjerujući!
(...)
Jer ni s te strane ne čuh spasitelja
i bistro derem podlu laž nebesa.“
(...)
ni našom psovkom niti molitvama

neće se tresti podmitljivo nebo;
neću te kumit usred pjana hrama
šećernom riječju, Gospo, rajska bebo;“
(„Suvišni epitaŕ“)

„ni starome bogu ne molim se više“
(„Bdjenje I“)

„O napokon, evo, na laŕ i klevetu,
tihi psovku reći na boga i sveca!

Evo dakle: golu, smradnu, razapetu
da olakša grudi osuđeni jecaj;“
(„Bdjenje II“)

„No ni ŕtva svijeta, ni krvca raspela
neće da nam dadu snagu Učitelja.“
(„Perivoj“)

„koliko puta povrh oštre slame
provrištah mrŕnjom svetih hvalospjeva!“
(„Molitva iz tamnice“)

„Bez Boga i bez ideala
lunjam u varke osvjetljenja;“
(*Kolajna XXXVII*)

U pogledu Ujevićeve modernističke pobune protiv kršćanstva upada u oči i parafraza Baudelaireovih stihova iz „Bénédiction“, uvodne pjesme *Cvjetova zla*, u kojoj francuski pjesnik daje poznati opis pjesnika kao prokletnika, koji Ujević preuzima u posljednjoj pjesmi *Leleka sebra*:

„Gospod što nas stvori, majka što nas začē
dâ nam za uzdarje nesreće i smetnje.“
(„Perivoj“)

U Baudelaireovoj pjesmi lik majke govori sljedeće stihove:

„– Ah! que n’ ai-je mis bas tout un noeud de vipères,

Plutôt que de nourrir cette dérision!

Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères

Où mon ventre a conçu mon expiation!“

(Ah, što nisam okotila čitavo leglo guja, / umjesto da hranim ovu rugobu! Prokleta nek je noć prolaznih užitaka / u kojoj je moja utroba začela ovu pokoru!)

Prikaz čovjekova položaja u svijetu kao prokleta također ima dublju dijakronijsku poveznicu s biblijskim tekstom. U *Knjizi o Jobu* protagonist uslijed niza nesreća ovako lamentira nad sudbinom čovjeka:

„Istočni ga vjetar digne i odvuče,

daleko ga baca od njegova mjesta.

Bez milosti njime vitla on posvuda,

dok mu ovaj kuša umaći iz ruke.

Rukama plješču nad njegovom propašću

i zvižde na njega kamo god pošao.“

(Job 27, 21)

„(...) Njegova su dobra prokleta u zemlji.“

(Job 27,22)

„ (...) Zaboravilo ga krilo što ga rodi,

ime se njegovo više ne spominje:

poput stabla zgromljena je opačina.“

(Job 24,18)

Dvije pjesme *Leleka sebra* svojim naslovom signaliziraju žanrovski okvir molitve, premda tu oznaku treba shvatiti uvjetno, u prvom redu kao iskaz koji autopozicionira lirski subjekt u odnosu spram adresata pjesničkih iskaza na položaj onoga koji moli, koji je podložan, koji kleči

pred Višim Bićem. Dakle, kao „sebra“, kako je Ujević identificirao svojega protagonista već u naslovu zbirke.

„Molitva Bogomajci za rabu božju Doru Remebot“ ciklus je od četiri soneta koji višestruko evocira kršćansku simboliku. Pjesma dakako u strogom smislu nije molitva, ali preuzima određene elemente ove religiozne vrste. Tako je adresat iskaza Kristova majka Marija, a lirski subjekt od nje zaziva zaštitu za žensku osobu zvučnoga imena Dora Remebot. Premda lirski subjekt preuzima kršćansku koncepciju odnosa prema božanskim bićima kada sebe sama opisuje kao „nedostojna“, a Mariju kao „Blaženu Gospu“, u njegovoj ispovijesti on ipak govori o rezignaciji koja nije karakteristična za uobičajene molitve. Štoviše, njega odlikuje duboko razočaranje jer lirski kazivač suprotno biblijskom aforizmu „Tko traži, naći će“, jest onaj koji je tražio, ali nije našao:

„ – I nigdje nije našo obećane
ljubavi, nigdje grijehu oproštenja,
i nigdje nije našo rosne màne,

i nigdje čistog srebra Pozdravljanja,
i nigdje nije našo Vivijane,
i nigdje krvi svetog Otkupljanja. –“

Čini se da je ovdje, kao i u spomenutoj „Duhovnoj klepsidri“, primjereno govoriti o „praznom idealitetu“, u značenju koje je tom pojmu dao njemački teoretičar moderne lirike Hugo Friedrich.³⁰² Naime, iza Ujevićeve kršćanske retorike i velikih pojmova kršćanstva ne krije se vjera u otkupljenje, što je i inače karakteristično za liriku modernizma. Hugo Friedrich uveo je stoga pojam „praznoga idealiteta“ u svoj opis Baudelaireove lirike kako bi označio žudnju za bijegom iz zbilje i doseganjem smislene transcendencije koja je vidljiva iz analize porijekla njegova vokabulara iza koje ne stoji cjelokupni sustav koji je iznjedrio taj vokabular. Kada Hugo Friedrich za Baudelairea piše: „O Baudelaireu je nemoguće misliti bez kršćanstva. Ali on više nije kršćanin“, čini nam se da bismo jednaku tvrdnju mogli primijeniti i na samog Ujevića i svjetonazor njegova lirskoga kazivača u *Leleku sebra* i *Kolajni*. Ujević obilno koristi kršćanski vokabular, on je, mogli bismo reći s Cvjetkom Milanjom, opremljen biblijskim rekvizitima, ali

³⁰² Usp. Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, prev. Truda i Ante Stamać, Stvarnost, Zagreb, 1985, str. 51-53.

metafizički poredak iz kojega su oni potekli, za njegova se „junaka“ raspao. Tako, primjerice, u pjesmi „Maštovita noć“ prepoznamo simbole biblijskih figura Mojsija i Jakova (štap, ljestve):

„Strahoto moje beskrajne lomače!
Izmakoše mi prirodna kraljevstva,
već nema zjene da me bratski plače,
u ruci štap je, u snu sveta ljestva.“

ali lirski protagonist nije dionik svjetonazora iz kojega su oni ponikli nego im dapače konkurira, nadomještajući tradicionalni poredak budućnosnom projekcijom Novoga čovjeka:

„evo sam spaljen u zublju kupine,
ja, Novi Čovjek, takmac Svetog Duha.“

Figuru Krista Ujević koristi i u pjesmama u kojima govori o potrebi društvenoga i duhovnoga prevrata. Primjer za to nudi pjesma XLI iz *Kolajne*, koja nosi podnaslov „U ruskoj crkvi“, a u njoj lirski subjekt zaziva oslobođenje od „tiranskoga iga“ i moralnu revitalizaciju dekadentnoga Zapada. Izgubljeno transcendentno uporište Europe u Ujevićevoj pjesmi nadomješta tako projekcija novoga društvenoga poretka i novoga čovjeka:

„Za naše duše prežedne božanstva,
za svijetle naše misli, srca čista,
pošalji Tvoju Zvijezdu, Sunce Spasa,
Ruskoga Hrista, slavjanskoga Hrista.“

(*Kolajna XLI*)

Ujevićevo potenciranje patnje njegova lirskoga subjekta čini se također kao manifestacija gubitka transcendentnoga uporišta. Naime, dosezanje nebeskoga poretka i „višeg smisla“ Ujevićevu kazivaču moguće je jedino kroz što veću patnju na suprotnoj strani, patnju tijela i „kazni mesa“. To svjedoči o podvojenosti i rascijepljenosti lirskoga subjekta koji svoju legitimaciju traži u starim srednjovjekovnim koncepcijama subjekta kao što su figure flagelanta

ili romara. Riječ je o tome, kako upozorava Friedrich, da „moderna intelektualnost poseže za starim načinima mišljenja, i to baš za onima koji su skloni njezinoj razdrtosti“.³⁰³

Lirski subjekt u „Molitvi Bogomajci“ svoju ispovijest oblikuje preko biblijskih motiva i to upravo onih novozavjetnih povezanih uz smrt i pasiju Kristovu, kao što su „gnjevna hajka“, „drač“, „trnski plot“ što sugerira opetovanu identifikaciju Ujevićeva lirskoga kazivača s Kristom, koja će svoj vrhovni izraz pronaći u središnjoj pjesmi *Leleka sebra*, čuvenoj „Svakidašnjoj jadikovci“.

Zanimljivo je da lirski subjekt „Molitve Bogomajci“ oblikuje i posebnu distinkciju između antičkih i novih božanstava, pa u trećem sonetu ciklusa čitamo: „Ljubav je Bog, ne Dzeus i Sabaot / (...) Majka je Bog, ne Dzeus i Sabaot“.

Dihotomijom ljubav/majka i Dzeus/Sabaot lirski kazivač u izvjesnom smislu ponavlja dihotomiju Staroga i Novoga zavjeta, to jest antičkim, osvetničkim i dogmatskim božanstvima, koji zahtijevaju pokoravanje „odozgo“, suprotstavlja novozavjetno feminilno božanstvo, koje se temelji na principu ljubavi, dakle „odozdo“.

Druga pjesma zbirke koja u naslovu također nosi žanrovsku odrednicu molitve, odnosno autorovu uputu u sklopu koje tradicije je valja čitati i razumjeti, još jasnije iskazuje nemogućnost dosezanja osjećaja punine i smislenosti. „Molitva iz tamnice“ u nekom smislu najbolje utjelovljuje raspoloženje čitave zbirke jer lirski subjekt u njoj sam sebe imenuje kao „srvana mališa“, kao „roba“, a prostor pjesme je tamnica ili možda grob. Pjesma upućena „beskrajnom Bogu“ govori o žudnji kazivača da dosegne puninu božanskoga smisla, za što je spreman i na najveću moguću žrtvu, žrtvu vlastitoga tijela:

„Ako li žrtva mesa ili kosti
spasenje može robova da kupi,
gavranu dat ću da se njome gosti
i gladnom crvu četvrt srca skupi.
(...)
I moja pluća bubrege i jetra,
i moje kosti, živce ili kožu,
pružam za iskru plamenoga vjetra
stavljam na oltar žrtvenome nožu.

³⁰³ Hugo Friedrich, loc. cit., str. 50.

Neka od tijela ne ostane praha,
neka od duše ne preteče plama;
neka u požar nestane mog daha
a povrh lijesa bude vječna tama;

i neka čemer potone u dimu,
a plavi sancu u zelenoj travi,
no samo Višnji, živom pobratimu
kandilo svoje milosti objavi.“

Monološki iskazi i apostrofe lirskoga subjekta ne dobivaju odgovora, ali njegova želja opet ostaje kao buduća idealna projekcija kojom završava pjesmu:

„Znam da ću dotle ostati bez glasa
i da će grobom biti mračna jama;
no zbog tog svetog, zbog tog slavnog časa
blagosiljem te s ovim verigama.“

U nekim pjesmama Ujevićevi religiozni motivi (molitve, madone) nemaju svjetonazorno ishodište nego su dio određenog ambijenta, u prvom redu Dalmacije, i služe za njegovu sjetnu evokaciju. Oni u tom slučaju funkcioniraju kao element konkretnoga kulturnoga prostora, što je postupak koji će svoju književnu paralelu pronaći u nekim pejzažnim pjesmama Ljube Wiesnera, kao što je antologijsko „Blago večer“:

„Tad se usred zlata i potmula sjaja
Javi Angelus i molitvene ure
Skrušeno zaplove preko cijelog kraja
Sve na tihe ceste i crvene majure.“

(„Blago večer“)

„i gora me je želja spopala:
(...)
za maslinama našim, za Salonama,
večernjim zlatom blagih Zdravemarija,
za blagom mira, sjetom i madonama (...).“

(„Misao na Nju I“)

U pjesmi „Odsutni“, koja je žanrovski gledano lirski *in memoriam* mladoj, prerano umrloj osobi (a u pogledu Ujevićevih intertekstova nije nevažno što se i u Petrarčinu *Kanconijeru* javljaju ostvarenja toga žanra), lirski kazivač nudi još jedno očitovanje kršćanskoga nauka, razmatrajući čovjekovo tijelo kao „kuću grijeha“, dakle u kategorijama naslijeđenim iz „ruševnoga kršćanstva“: „Otišo si od nas ne upoznav slave / što je pruža duša i ljepota tijela; / ljudskog tijela, kuće grijeha, divne sprave / sunca pakla, slave, i našega raspela“.

Nije potrebno posebno isticati provenijenciju motiva „raspela“ nego treba reći da spomenutu dihotomiju obilato iskorištava i Baudelaire koji na njezinim brojnim derivacijama temelji mnoge stilske efekte svoje poezije, ali je ne razrješava eshatološki kao što Ujević u ovoj pjesmi čini: „ – znaj da u svom oku čuvam katarakte / suza – i da suza Viru Svjetla nagli.“

Motiv „Vir Svjetla“ nedvojbeno ima konotacije kršćanske onostranosti u kojoj bi se trebale razriješiti sve suprotnosti, napetosti i paradoksi zemaljske egzistencije. Privremeni Ujevićev povratak u okvire kršćanskoga svjetonazora može se u ovoj pjesmi sagledavati i kao obilježje upravo posebnoga žanra *in memoriam*.

Mjestimice će, doduše, Ujević koristiti novozavjetni teleološki narativ pa će povijest tematizirati u skladu s kršćanskom koncepcijom vremena. To je slučaj, primjerice, u pjesmi „Vječni prsten“. Premda naslov sugerira tragove Nietzscheova učenja, vremenski je tijek pjesme zamišljen linearno, s mesijanskim završetkom i konačnom propasti sadašnjega svijeta te uspostavom budućega novog svijeta. Čak je i slika „svladanoga groba“ posve kršćanska:

„Tada opet jednom nad svladanim grobom
motrit ćemo svemir novim osvjetljenjem.
Vladat ćemo opet svojim rosnim sobom,
i ljubavnim plačem i požarnim htijenjem;

samo ipak neće, nadajmo se,
da nas jošte taru ove brige ružne
i da polet uvis događaji kose
i plamen za ženom naše usne kužne.“

(„Vječni prsten“)

Ukupno gledano jezik Ujevićevih zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna* impregniran je kršćanskim leksikom pa opažanja Ive Frangeša da u Ujevićevim prvim zbirkama „Nema tako reći nijedne riječi koja nije uzeta iz obrednog vokabulara, nema jednog stava koji nije pogruženost grešnika“³⁰⁴, pogađa bitno obilježje ove poezije. Ujević preko kršćanskih motiva, slika i općih mjesta, priziva i niječe naslijeđeni jezik kršćanstva, kao i njegove svjetonazorne kategorije, kako bi prikazao modernu duhovnu razapetost i izrazio svoja „disonantna uzbuđenja“ (Hugo Friedrich).

Premda se u mnogim pjesmama *Leleka sebra* i *Kolajne* biblijski intertekst i intertekst danteovsko-petrarkističke poezije u nekom smislu križaju i javljaju istodobno, treba reći da je biblijski intertekst ipak u većoj mjeri prisutan u Ujevićevoj prvoj zbirci, da se u njoj češće evociraju kršćanske teme i da se u njoj kršćanska simbolika nalazi u daleko većoj mjeri. U *Kolajni* je biblijski intertekst potisnut, odnosno javlja se pretežno kroz prizmu trećentističkoga interteksta, koji dominira *Kolajnom*. Tako, kada lirski subjekt u drugoj zbirci adresat svojih iskaza apostrofira kao „Madonu“, mi tu u prvom redu iščitavamo naslijeđeni jezik amorozne lirike iz *trecenta*, a ne ostatke kršćanskih formula. Lirski subjekt *Kolajne*, osim toga, sam sebe kao patnika ne prikazuje više toliko po uzoru na Krista, koliko po uzoru na velike zaljubljenike zapadne lirike, kako su ih oblikovali u prvom redu Dante i Petrarca. U *Kolajni* tako uopće nema pjesama koje su isključivo vezane uz biblijski intertekst, dok u *Leleku* takvih pjesama ipak ima. Najpoznatija među njima zacijelo je „Svakidašnja jadikovka“, jedna od najpoznatijih Ujevićevih pjesama uopće. S obzirom da su reference na Bibliju i njezin simboliku u toj pjesmi toliko učestale da se bez poznavanja osnovnih *topoi* kršćanstva „Svakidašnja jadikovka“ ne može kompetentno razumjeti, posvetit ću nešto više prostora analizi te pjesme i povijesti njezine kritičke recepcije.

4.3.3. „Svakidašnja jadikovka“

„Svakidašnja jadikovka“ prvi je put objavljena krajem 1917. u časopisu *Zabavnik*, koji je uslijed ratnih zbivanja izlazio na Krfu, a ispod pjesme je kao godina nastanka navedena 1916. Više od trideset godina nakon prve objave pjesme, 1953. beogradski je časopis N.I.N. za rubriku „Koju od svojih pesama najviše volite i zašto?“ pozvao Ujevića da dadne svoj prilog. Ujević se odazvao i predložio „Svakidašnju jadikovku“ te listu poslao obrazloženje koje nije objavljeno. U njemu se ovako izrazio o „Svakidašnjoj jadikovci“: „Napisana je dosta davno (početkom

³⁰⁴ Ivo Frangeš, „Nastup Tina Ujevića (1909–1914)“, u: Ivo Frangeš, *Suvremenost baštine*, August Cesarec–Matica hrvatska, Zagreb, 1992, str. 268-282, ovdje 273.

1916), a razlog zbog kojega je propuštam u ovu pjesničku obdulju, sastoji se u tome što je najskromnija, najjednostavnija, najnarodnija (u smislu 'najpučkija' i u suglasnom smislu) i možda najpopularnija.“³⁰⁵

Ujević je, čini se, bio prilično svjestan uspjele recepcije svoje rane pjesme, koja ga je pratila i desetljećima nakon što ju je napisao. No popularnost „Svakidašnje jadikovke“ u općem smislu dobro ilustrira i podvojenju recepciju Ujevićeve poezije u čitateljske publike. S jedne je strane svoja teorijska gledišta o prirodi pjesničkoga jezika iskazivao u najvećem dosluhu s francuskim simbolistima, a posebice u suglasju s Mallarméom, koji je u poznatom eseju „Križa stiha“ zagovarao promišljenu eliminaciju svih natruha pragmatičnoga govora iz pjesničkoga jezika kako bi se dosegla „čista poezija“ (*poésie pure*). Ujević u eseju „El sentimiento tragico de la vida“ izlaže slična razmišljanja:

„Publika i kritika se tuže kada pjesnik govori biranim i rijetkim jezikom. No to je možda prva nužda poezije da obogati rječnik, ili da prevrne značenje. Kada bi pjesnik govorio svagdašnjim jezikom, i bez ikakove samoniklosti reda u izlaganju, možda bi bio mnogo manje zanimljiv; u svakom slučaju bio bi dosadan, a pitanje je bi li bio pjesnik. Pjesnikov je zadatak traženje. A sposobnost je velikih pjesnika nalaženje.“³⁰⁶

A u skladu s ispovijedanim načelima i pretežit dio njegovih pjesama, neovisno o stvaralačkoj fazi, odlikuje makar djelomična značenjska hermetičnost.

S druge strane, Ujević je i autor nekoliko vrlo popularnih i komunikativnih pjesama, koje su u očima šire čitateljske javnosti proslavile pjesnika. Među potonje spada i „Svakidašnja jadikovka“, čega je, vidjeli smo, Ujević bio svjestan, i koji je u njoj, u skladu s predmetnom „svakidašnjošću“, čini se, napustio ekskluzivne jezične principe.

Zapravo je u pjesmi, u jezičnom pogledu, riječ o tome da je ispjevana na podlozi usmene, narodne književnosti, što je također u spomenutom osvrtu primijetio i Ujević. Naročito je na formalnom planu vidljivo njezino naslanjanje na poetiku folklorne književnosti, dok je na tematskom planu preuzimanje određenih biblijskih *topoi* konstitutivno za značenje pjesme. Upravo osobita kombinacija folklornoga i biblijskoga interteksta – koji je zbog dugovječne prisutnosti kršćanstva u hrvatskoj kulturi postao i dijelom folklorne književnosti – oblikuje koordinate ključne za intertekstualnu analizu i interpretaciju pjesme.

³⁰⁵ Tin Ujević, „Odgovor na anketu 'NIN'-a“, SD XVII, str. 157.

³⁰⁶ Tin Ujević, „El sentimiento tragico de la vida“, SD VI, str. 52-53.

Prvu je raspravu o „Svakidašnjoj jadikovci“ objavio Stanko Lasić 1957. godine, a u svom je čitanju naglasak stavio na misaonu osnovu pjesme, koju, u sklada s tada utjecajnom egzistencijalističkom filozofijom, tumači kao poetsku pobunu osamljenog čovjeka: „Ideja je te pjesme dakle: *osamljeni čovjek* najnesretnije je biće ovog zemaljskog prostora, jer kao suprotnost po sebi, po svom pojmu traje u samoći, t.j. u nečemu, čemu po svojoj ljudskoj funkciji i po svojoj ljudskoj prirodi ne može opstati.“³⁰⁷ Lasić pjesmu motri kao harmoničnu cjelinu koja svoj integritet temelji na određenom jedinstvu suprotnosti – što se, po Lasiću, manifestira već inicijalnim proturječjem u pogledu starosti i/ili mladosti lirskoga subjekta, odnosno istovremene starosti i mladosti – i prema tom se načelu razvija. Osim tematsko-misaonoga sloja, Lasić pomno analizira razvoj pjesme („poetsku naraciju“), zatim ritam, kompoziciju, simboliku i tropiku, te donosi dragocjene uvide u retoričke, versifikacijske i semantičke efekte teksta, stoga njegovo čitanje predstavlja najtemeljitiiju dosad objavljenu raspravu o antologijskoj pjesmi. U pogledu intertekstualnosti, Lasić naznačava dva bitna intertekstualna uporišta Ujevićeve pjesme – Stari zavjet i folklornu književnost – ali poveznica „Jadikovke“ sa starijim književnim tradicijama ne posvećuje previše pozornosti. Lasić tako piše: „Riječi nose patinu starozavjetnih lamentacija Jobovih. To, naime, nije slučajno, jer je to još jedan od načina, da se svoja vlastita sudbina podigne na nivo sudbine čovjeka uopće.“³⁰⁸ Također, više usput iznosi mogućnost postojanja dubljeg utjecaja Svetoga pisma ili stare orijentalne poezije na Ujevićevo pjesmu, kao i narodnih naricaljki, no riječ je samo o uzgrednoj napomeni u čije se detaljnije ispitivanje ne upušta.

Dojam je da je u Lasićevoj promišljenoj i utemeljenoj interpretaciji ipak premalo pozornosti posvećeno biblijskome intertekstu koji se evocira gotovo u svakoj strofi pjesme te da interpret u želji da naglasi univerzalnu poruku pjesme, da je čovjeku kao pojedincu suđeno da u samoći nosi patnju i tjeskobu svojega postojanja, što treba shvatiti kao herojski i svečani čin, previdio da tu poruku pjesnik iskazuje upravo rječnikom kršćanstva, odnosno slikama i simbolima iz Svetoga pisma, što povećava dramatičnost i ekspresivnost uskraćena mu transcendentnoga odgovora („O Bože, tek da dovrši / pečalno ovo lutanje / pod svodom koji ne čuje.“).

Kada, primjerice, u dijelu naslovljenu „Simbolizam rječnika“ Lasić za stihove: „I znaj da Sin tvoj putuje / dolinom svijeta turobnom / po trnju i po kamenju“ piše da je „u riječi 'Sin'

³⁰⁷ Stanko Lasić, „Tin Ujević: Svakidašnja jadikovka“, u: Tin Ujević, *Rukovet prepjeva – Kritičari o Tinu Ujeviću*, prir. Šime Vučetić, August Cesarec, Zagreb, 1979, str. 228-257. Tekst je prvi put objavljen u *Zadarskoj reviji* 1957. godine.

³⁰⁸ Stanko Lasić, loc. cit., str. 252.

istovremeno izražena i opća sudbina čovjeka, koji, ako je plemenit i pošten, mora postati patnik i osamljenik, a i lična sudbina samog pjesnika“, onda se teško oteti dojmu, biografsko tumačenje nastranu, da je previdio pjesnikov postupak identifikacije svojega lirskoga kazivača upravo s Kristom kao simbolom nezaslužene patnje u kulturnom pamćenju Zapada.

Lasićevo oklijevanje ili previd u snažnijem naglašavanju intertekstualnih veza „Svakidašnje jadikovke“ s topoima Staroga i Novoga zavjeta potaknuo je reakciju Vladimira Horvata i Ivane Klinčić da u svojoj analizi pjesme ukažu na znatno veći broj biblijskih referenci u pjesmi, premda je ozbiljan prigovor njihovoj interpretaciji što značenjski potencijal pjesme u interpretaciji sužavaju na jednu jedinu, i to prilično neuvjerljivu hipotezu. Osim što je takav interpretativni postupak i načelno neprihvatljiv („potraga za pravim značenjem“), razočaravajuće je što autori „pravi smisao“ pjesme pronalaze u određenim biografskim detaljima, što otvoreno priznaju „Nama su pak u istraživanju *Svakidašnje jadikovke* postale jasne sve pojedinosti pjesme tek u kontekstu biografskih činjenica.“³⁰⁹

U konkretnoj analizi kršćanskih elemenata u pjesmi ovakav u znanosti prevladan hermeneutički postupak donosi, primjerice, sljedeće uvide:

„Od IV. do VI. kitice otkrivamo da je pjesnik u djetinjstvu imao viziju svoga sretnog života utemeljenog na Božjim obećanjima. To možemo protumačiti kao duhovni poziv u svećenstvo. Poznato je da je Ujević bio u splitskom sjemeništu 5 godina, od 2. do 7. razreda klasične gimnazije, i da je u 5. i 6. razredu po običaju nosio svećeničku reverendu. U spominjanju zvijezde u 1. i 2. stihu IV. kitice *Bez sjaja zvijezde udesa, što sijaše nad kolijevkom* aludira na svoje svećeničko zvanje, i na zvijezdu u kojoj su Mudraci prepoznali rođenje Mesije i krenuli na put.“³¹⁰

Zapravo je analiza biblijske topike kontaminirana nepotrebnim povezivanjem simbola iz pjesme s činjenicama iz pjesnikova života, dok bi zadržavanje samo na tekstualnim referencama obogatilo i čvršće utemeljilo naše poznavanje veza Ujevićeve poezije s Biblijom.

U tekstu se ipak upućuje i na konkretna Ujevićeva preuzimanja slika i simbola iz temeljne knjige kršćanstva pa Horvat i I. Klinčić upozoravaju na sljedeće biblijske *topoi* u „Jadikovci“:

- identifikacija lirskoga subjekta s Isusom preko riječi „Sin“;
- fraza „dolinom svijeta turobnom“ evocira „suznu dolinu“ iz latinske Vulgate i srednjovjekovne molitve „Salve regina“;

³⁰⁹ Vladimir Horvat i Ivana Klinčić, „*Svakidašnja jadikovka* Tina Ujevića, patnika, pjesnika i proroka, uz njezinu 100. obljetnicu“, *Forum*, LIV/2015, knj. LXXVII, 10-12, str. 1178-1196.

³¹⁰ Ibidem, str. 1190.

- sintagma „po trnju i kamenju“ upućuje na simbole Kristove pasije i križnoga puta, jednako kao i stih „i noge su mu krvave“;
- stih „i duša mu je žalosna“ autori dovode u vezu s Isusovim riječima iz Evandjelja po Mateju: „Žalosna je duša moja do smrti“ (Mt 26, 38);
- stih „i on je sam i zapušten“ autoru čitaju kao aluziju na prizor iz Getsemanskoga vrta kada je Isus prekorio učenike što su zaspali iako im je rekao da bdiju i mole s njim;
- stihove „do igle drača u srcu / i plamena na rukama“ autori dovode u vezu s vizualnom ikonografijom kakva se može pronaći na pobožnim sličicama gdje se Isusovo srce s plamenom često prikazuje okrunjenom trnovom krunom;
- stihove „Pa nek sam krijes na brdima / ... / kad nisam krik sa krovova!“ autori tumače kao aluziju na Isusove riječi: „Što vam govorim u tami, recite na svjetlu; i što na uho čujete propovijedajte na krovovima“ (Mt 10, 27).

Autori upozoravaju i na relacije Ujevićeve pjesme s čuvenom tužaljkom proroka Jeremije iz Staroga zavjeta, ali pri tom zapravo samo preuzimaju uvide koje je Marko Kovačević ranije iznio o toj temi.³¹¹ Marko Kovačević je, naime, u „Svakidašnjoj jadikovci“ uočio važnost teme nadahnuća i povezo je s Jeremijinom tužaljkom gdje starozavjetni prorok eksplicitno govori o važnosti unutrašnjega poziva. Kovačević dovodi u vezu sljedeća mjesta iz Ujevića i Jeremije:

„O Bože, žeže tvoja riječ
i tijesno joj je u grlu,
i željna je da zavapi.

Ta besjeda je lomača
i dužan sam je viknuti
ili ću glavnjom planuti.“

(„Svakidašnja jadikovka“)

„Doista, riječ mi Jahvina postade
na ruglo i podsmijeh povazdan.
I rekoh u sebi: neću više na nj misliti
niti ću govoriti u njegovo ime.
Al tad mi u srcu bi kao rasplamtjeli

³¹¹ Usp. Marko Kovačević, „Ujevićeva poetika stvaralačkoga procesa“, str. 87-104.

oganj
zapretan u kostima mojim:
uzalud se trudih da izdržim,
ne mogoh više.“

(Jr 20, 8–10)³¹²

Svakako, Jeremijina lamentacija nad ruševinama Jeruzalema spada među najpoznatije tužaljke u povijesti zapadne književnosti, a Ujević je već u naslovu pjesme istaknuo njezinu žanrovsku pripadnost („jadikovka“) te jasno naznačio da tekst i sam svrstava u tradiciju određene lirске vrste. Dakako, Ujevićeva tužaljka sa starozavjetnim tekstom dijeli samo načelne paralele, dok ipak predstavlja u potpunosti moderan tekst, u kojemu u obliku ispovijesti lirski kazivač ne tuguje zbog grijeha i grešnosti nego zbog vlastite dezorijentiranosti i razočaranja u odnosu na ono što mu se u mladosti činilo kao život i što mu se sada otkriva kao ono što život uistinu jest. Istu žanrovsku matricu Ujevićeve pjesme i Jeremijine tužaljke uočio je i Bonaventura Duda, koji također napominje da „tipičan predstavnik genusa jadikovke u svjetskoj literaturi upravo je Jeremija, taj (...) duboko ojađeni i čemerni pjesnik, ali ne bez svijetlih vizija budućnosti“.³¹³ Duda uz temu nadahnuća, koju dijele obojica pjesnika, ističe dodatne podudarnosti, u prvom redu samoispovjedno razračunavanje s Bogom te priželjkivanje da se vrati ono prvo sretno vrijeme, vrijeme skladnog odnosa pojedinca i svijeta. Ovome treba dodati da se opis vlastitih iskaza kao tužbalice pronalazi i u drugim pjesmama *Leleka sebra*, tako, na primjer, u pjesmi „Molitva Bogumajci za rabu božju Doru Remebot“ čitamo: „Znat ćeš i zašto mene obli pōt / i zašto moja tužba počima / za svetu ženu Doru Remebot.“

Paralele koje su u „Svakidašnjoj jadikovci“ i Bibliji ustanovili Vladimir Horvat i Ivana Klinčić time su iscrpljene, a njihovo zaključno tumačenje nekih stihova pjesme nije samo isključivo primjer krajnjeg biografizma koji ne razlikuje tekst i svijet nego jer riječ o dogmatskom osuđivanju pjesnika zbog toga što „nije imao snage da svlada svoju oholost, taštinu i prkos“.³¹⁴ Ovakve tvrdnje prizivaju u sjećanje stanje književne kritike koje je Rolanda Barthesa u poznatom eseju navelo da proglasi „smrt autora“:

„Pojam književnosti na koji nailazimo u običnoj kulturi tiranski je usredotočen na autora, na njegovu osobu, na njegov život, njegov ukus, njegove strasti, dok se kritika još sastoji uglavnom

³¹² *Biblija*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2015, str. 922.

³¹³ Bonaventura Duda, „Glasan znamen za nas, tihe filozofe“, str. 27.

³¹⁴ Vladimir Horvat i Ivana Klinčić, loc. cit., str. 1193.

od tvrdnji da je Baudelaireovo djelo neuspjeh Baudelairea čovjeka, Van Goghovo njegova ludila, a u Čajkovskoga njegova poroka. Objašnjenje nekog djela uvijek se traži u muškarcu ili ženi koji su ga proizveli, tako reći uvijek na kraju, kroz manje-više prozirnú alegoriju fikcije, glasa jedne osobe, *autora* koji nam se 'povjerava'.³¹⁵

Premda se tekstualno ustanovljive reference na Bibliju Vladimira Horvata i Ivane Klinčić mogu upisati kao određen prilog poznavanju Ujevićeve „biblijske topike“, sve njihovo bogatstvo u analizi nipošto nije bilo iscrpljeno. To je naročito pokazao Luko Paljetak u raspravi napisanoj kao svojevrsnoj dopuni tekstu Vladimira Horvata i Ivane Klinčić.

Paljetak je u svojoj raščlambi pokazao široku lepezu evokacija, aluzija i direktnih preuzimanja iz Biblije u Ujevićevoj pjesmi, pokazavši se i kao dobar poznavatelj Staroga i Novoga zavjeta. No i on mjestimice ostaje u okvirima biografskoga tumačenja Ujevićevih stihova, premda znatno više uzima u obzor poetsku formu pjesme (tercina) i asocijacije koje ona sobom nosi.³¹⁶ Što se tiče tekstualnih referenci, Paljetak antologijsku pjesmu ponajprije dovodi u vezu s *Knjigom o Jobu, Jeremijom i Psalmima* te mjestimice i drugim biblijskim knjigama, a spominje i odjeke Kranjčevićeve pjesme „Na odru starog ljeta“, čiji prvi stih glasi: „Još mlad i zelen – a već sâm.“ Zanimljivo je da Paljetak „Svakidašnju jadikovku“ povezuje i s drugim Ujevićevim pjesmama koje koriste neke slične motive, a to su, prema njemu, „Beskućnik“ iz 1909. i „Prolaze rokovi života“ iz 1935, no aluzije na te pjesme, po našem sudu, ipak su prilično općenite.

Cjelokupni intertekstualni horizont ove poznate Ujevićeve pjesme ipak je najpotpunije ocrtao još Ivo Frangeš u članku „Tinova Provansa“, stoga je taj Frangešov tekst nezaobilazna točka u svakom čitanju „Jadikovke“. Frangeš naglašava: „...*Svakidašnja jadikovka* postaje posve besmislena i u isto vrijeme posve zatvorena ako smo lišeni mogućnosti da je doživimo upravo kao spajanje osobne tragedije, psalma Davidova i ambrozijanske himne.“³¹⁷ Frangeš ne ostaje na općenitim naznakama nego, primjerice, u Psalmu 69 (68) pronalazi stihove u kojima se javljaju motivi koje koristi i Ujević:

„U duboko blato zapadoh

³¹⁵ Roland Barthes, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 197-201, ovdje 197-198.

³¹⁶ Luko Paljetak, „Biblijsko-teološki odrazi u pjesmi *Svakidašnja jadikovka* Tina Ujevića“, u: Luko Paljetak, *Književni pretinci. Studije iz novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 2020, str. 267-289.

³¹⁷ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 344.

i nemam kamo nogu staviti;
u duboku tonem vodu,
pokrivaju me valovi.

Iznemogoh od vikanja, grlo mi je promuklo...“ (Psalmi 69 [68], 2-4)

„Tuđinac postadoh braći
i stranac djeci majke svoje.“ (Psalmi 69 [68], 9)

„Čekao sam da se tko sažali nada mnom, ali ga ne bi;
i da me netko utješi, ali ga ne našoh“ (Psalmi 69 [68], 21)³¹⁸

Drugi kršćanski uzor „Jadikovci“ Frangeš pronalazi u *Knjizi o Jobu*, a naročito u stihovima koji govore o Jobovoj osamljenosti i napuštenosti od ljudi: „13. Braću moju udaljio je od mene, i znanci moji tuđe se od mene; 14. Bližnji moji ostaviše me, i znanci moji zaboraviše me.“³¹⁹ Ipak, bitan formalni utjecaj Frangeš vidi u četirima ambrozijanskim himnama, koje su također nastale pod utjecajem Davidovih psalama. Ujevićevu „Jadikovku“ Frangeš tako dovodi u vezu sa stihovima: „Aeterne rerum Conditor, / noctem diemque qui regis / et temporum das tempora, / ut alleves fastidium...“

Poveznicu s Ujevićem Frangeš prije svega vidi na metričkoj razini te postavlja tezu da su jampski osmerci sa završnim daktilom, kojima je ispisana ranokršćanska himna, metrička osnovica „Jadikovke“, koje se Ujevićeva lamentacija ne drži strogo.³²⁰

Kratak pogled na metričku shemu „Svakidašnje jadikovke“ pokazat će nam da je Frangešova tvrdnja točna. Pri tom treba reći da Ivan Slamnig pretpostavlja da je metar ambrozijanske himne vjerojatno utjecao na oblikovanje hrvatskoga asimetričnog, oksitoničnog osmerca 5+3, dominantnoga stiha „Jadikovke“, pa će Ujevićevo preuzimanje latinskoga ranosrednjovjekovnog metra u čitatelja prije svega evocirati hrvatsku folklornu poeziju.³²¹ Ujevićev „umjetnički dodatak“ ovoj staroj poetskoj formi sastojao bi se u povezivanju osmeraca u tercine jer se ni u hrvatskoj folklornoj ni u stranoj latinskoj poeziji osmerci ne vežu u tercine,

³¹⁸ Frangeš stihove navodi na latinskom, a mi smo ih donijeli prema hrvatskom izdanju Biblije, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2015.

³¹⁹ Nav. prema Ivo Frangeš, loc. cit., str. 346.

³²⁰ Ivo Frangeš, loc. cit., str. 347.

³²¹ Ivan Slamnig, *Hrvatska versifikacija*, Liber, Zagreb, 1981, str. 11-22.

dok se u domaćoj umjetničkoj književnosti, u prvom redu onoj hrvatskih renesansnih i baroknih pjesnika, povezuju u katrene (kao npr. u Gundulićevu *Osmanu*).

Osmerac „Svakidašnje jadikovke“ nije jedinstven nego se u pjesmi mogu primijetiti dva tipa ovoga silabičkog stiha, tip simetričnoga osmerca (4+4) i tip oksitoničnoga osmerca (5+3, 3+5). Tako od 63 stiha pjesme većina stihova ima cezuru iza petog sloga (45 stihova, npr. „Kako je teško biti slab“), nekoliko iza četvrtoga sloga (13 stihova, npr. „i ljubavi, i pobjede / i lovora i darova“), a nekolicina i iza trećeg sloga (5 stihova, npr. „O Bože, žeže tvoja riječ“). Simetrični osmerac najčešći je stih naše narodne poezije, a i oksitonični osmerac nipošto nije rijedak.³²² Njihovo pojavljivanje unutar jedne pjesme, međutim, sugerira da je Ujević želio metametrički aludirati na vrlo staru stihotvornu situaciju, u kojoj pojedini tipovi stiha još nisu bili do kraja profilirani. Tome u prilog išla bi i činjenica da stihovi nisu rimovani. Takvo nepravilno pomicanje cezure unutar jedne pjesme karakteristično je za latinske ambrozijanske himne, a javlja se i u hrvatskoj umjetničkoj poeziji ranoga humanizma. Ivan Slamnig tako navodi primjere labilne cezure u osmeračkim stihovima Marulićeva prijevoda latinske *Meditacije o mucu Isusa Krista*.³²³ Osim toga, i u desetak simetričnih osmeraca u „Svakidašnjoj jadikovci“ javlja se muški završetak stiha („i biti star, a biti mlad“), za što Slamnig izričito piše da je postupak koji se nakon 17. stoljeća i u narodnom pjesništvu izgubio te da se na krajevima simetričnoga osmerca nije javljala muška rima, odnosno jednosložnica.³²⁴

Premda Frangeš govori o Ujevićevim „jampskim osmercima“, treba reći da naglasci pjesme nisu sasvim dosljedno raspoređeni pa deset stihova pjesme započinje naglaskom na prvom slogu (npr. „Gorak je vijenac pelina, / mračan je kalež otrova“). No u većini stihova doista prevladava jampska inercija, sintaktički najčešće ostvarena započinjanjem stiha polisindentonom, pa je većina stihova troakcenatska, dok su završeci stiha vrlo često trosložni, daktilski.

Ukupno gledano, oblikovana je shema u kojoj se miješaju vrlo srodni, ali ponešto različiti metrički obrasci, a takva je metrički nediferencirana situacija obilježje vrlo staroga pjesništva, podjednako staroga, latinskoga i domaćega, folklornoga. Stoga je Ante Stamać zacijelo u pravu kada tvrdi da u kontekstu *Leleka sebra* i *Kolajna*, zbirki u kojima prevladavaju uzorni akcenatsko-silabički stihovi, najčešće trohejski dvanaesterci i jampski jedanaesterci, versifikacija Ujevićeve tužaljke predstavlja iznimku. Stamać metriku „Jadikovke“ opisuju

³²² Ibidem, str. 68-70.

³²³ Ibidem, str. 20.

³²⁴ Ibidem, str. 21.

ovako: „imitacija 'sirovog' srednjovjekovnog (dakle naglasno razbarušenog) silabizma, napisana je i u tercinama koje su sukladne imaginiranoj (srednjovjekovnoj) epohi.“³²⁵ Pronicav uvid o srednjovjekovnom porijeklu „razbarušenoga silabizma“ sukladan je Frangešovoj pretpostavci o ambrozijanskoj himni kao metričkom predlošku. Čak i ako ranokršćanske himne nisu direktan uzor Ujeviću, nego, recimo, stara hrvatska poezija, srednjovjekovni imaginarij nije nepoznat Ujevićevoj lirici ove faze jer se u njoj nerijetko evociraju figure iz medievalne starine, bilo da je riječ o stvarnim osobama ili izmišljenim likovima, od Marka Marulića, Petra Zoranića, Cvijete Zuzorić ili Françoisa Villona do Tristana i Izolde (*Kolajna* XLVIII), Parsifala („Romar I“) i Beatrice („Vedrina II“).³²⁶

Osim sadržajnih upućivanja, bitan znak nadovezivanja na književnu tradiciju srednjovjekovlja predstavlja strofa „Svakidašnje jadikovke“ – tercina. „Jadikovka“ nije jedina pjesma iz prve Ujevićeve zbirke koja je ispjevana u tercini, osim nje ovu poetsku formu Ujević koristi u još četiri pjesme („Romar I“, „Misao na Nju I i II“, „Žene“), a s obzirom na specifičnu povezanost forme i sadržaja u ovim pjesmama, koje u pravilu evociraju amorozni diskurs talijanskoga trećenta („Romar“ čak kao *motto* ima istaknut stih iz Danteova prosimetruma *Vita Nova*), jasna je važnost srednjovjekovnoga interteksta za razumijevanje Ujevićevih prvih zbirki. „Svakidašnja jadikovka“ doduše nema ljubavnu temu pa ni ne preuzima ljubavnu koncepciju karakterističnu za diskurs starije talijanske lirike, ali prikaz lirskoga subjekta kao patnika koji praznom nebu upućuje jauke iz „doline suza“, premda je u osnovi moderan, dobro se nadovezuje na srednjovjekovnu kršćansku slikovitost. U svakom slučaju pitanje tercine kao poetske forme otvara temu danteovsko-petrarkističkoga interteksta u konstituciji značenja Ujevićevih prvih zbirki, a toj će temi biti posvećeno zasebno poglavlje.

Rezimirajući recepciju „Svakidašnje jadikovke“ s obzirom na intertekstualne veze, možemo zaključiti da se u pjesmi presijecaju tri interteksta s različitim udjelima i na različitim razinama teksta. Biblijski intertekst može se iščitati na razini sadržaja preko brojnih već istaknutih motiva, slika i simbola, („biti slab“, „biti nemoćan“, „Sin tvoj putuje dolinom svijeta turobnom“, „po trnju i kamenju“, „noge su mu krvave“, „braća koja ne slušaju“, „gorak vijenac pelina“, „kalež otrova“) do manjih tematskih cjelina pjesme kao što su tema slabosti tijela (biblijski *debilitas carnis*)³²⁷ i osamljenosti, poniženja i razočaranja, lutanja bez cilja koje se

³²⁵ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 26-27.

³²⁶ Taj je sklop pjesničkih slika u Ujevića prvi detektirao Stamać u raspravi „Tin Ujević kao europski pjesnik“, u knjizi *Obnovljeni Ujević*, Zagreb, 2005, str. 207-237, osobito 221-226.

³²⁷ Usp. Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 334. Treba, međutim, reći da se izvorni biblijski motiv tjelesne slabosti (lat. *debilitas carnis*), javlja i u ranonovovjekovnoj ljubavnoj poeziji. Tako, na primjer, Petrarčin lirski

motivsko-tematski artikulira apostrofama Boga što ostaju bez odgovora. Osim toga, tip lirskoga subjekta kao paralelu priziva figuru Krista, a njegovi usklici i lamentacije ostavljaju dojam da je čak „patio i više od raspetoga“³²⁸. Svakako, stihovi kao što su: „O Bože, Bože sjeti se / svih obećanja blistavih / što si ih meni zadao“ asociraju na „molbeni vapaj bolnog sina s vrha Golgote upućen svemogućem Ocu“.³²⁹ Osim reminiscencija na Novi zavjet, čitanje „Svakidašnje jadikovke“ tonom i raspoloženjem lirskoga kazivača evocira i velike biblijske tužaljke, kao što su ona Jobova, Jeremijina ili ona autorâ Psalama.

Na razini poetske forme, dakle metra i strofe, nameće se asocijacija na srednjovjekovnu religioznu liriku, bez nekog direktnoga uzora, ali treba uzeti u obzir da je Ujevićev slobodni akcenatski aranžman te simptomatično izostavljanje rime, osim upućivanja na starije lirske tradicije, i znak modernističkoga prerađivanja tradicionalnih stihovnih obrazaca, kakvo će on nastaviti te radikalnije sprovesti u sljedećim zbirkama i pjesmama koje su ostale izvan zbirki, a napisane su u 1920-im godinama.

Folklorni intertekst vidljiv je također na razini stiha, gdje se može detektirati osnovna osmeračka podloga, mada donekle „rasuta“, ali nju na stilističkoj razini podržava i izričaj pjesme, u kojemu se vrlo često koriste figure i fraze karakteristične za folklornu liriku. Josip Kekez je u studiji o elementima usmene književnosti u Ujevićevoj lirici za „Svakidašnju jadikovku“ izvukao sljedeće sintagme koje u svom izvornom obliku imaju porijeklo u folklornoj književnosti: *ići od nemila do nedraga; biti sam, biti bez igdje ikoga; gaziti po trnju i kamenju; ranjeno srce; umorne kosti; duša mi je žalosna; biti sam i zapušten; nemati sestre ni brata; nemati ni oca ni matere; nemati nigdje nikoga; biti sam samcat; komu da se potužim; žeže, peče, boli nečija riječ*. Kekez ovaj katalog fraza iz usmene književnosti u „Jadikovci“ zaključuje: „Sve su to sintagme koje su postale usmeni modeli metodom apstrahiranja gorkih životnih iskustava.“³³⁰

Kršćanski motivsko-tematski kompleks, preuzimanje slika i motiva iz narodnoga literarnoga stvaralaštva te binarno-ternarni ritam „Jadikovke“ zacijelo u određenoj mjeri mogu objasniti razloge popularnosti ove Ujevićeve pjesme koja ga je pratila i desetljećima nakon što ju je napisao. Spomenutim ritmičkim i frazeološkim aspektima usmenosti „Jadikovke“ treba dodati

subjekt u sonetu XLVII usprkos onemoćalosti odlazi vidjeti Lauru jer mu pogled na nju održava duh živim. Srednjovjekovna, platonistička antinomija tijela i duha ovdje biva promijenjena jer na duhovnom polu metafizički transcendens biva zamijenjen ovozemaljskom ljepotom žene. Usp. „Oćutjeh da mi u srcu već jenja / duh kojem vi ste životvorna klica...“. Petrarca, *Kanconijer*, Zagreb, 1974, prev. Mate Maras.

³²⁸ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 350.

³²⁹ Vlatko Pavletić, *Ujević u raju svoga pakla*, Epifanija, Zagreb, 2008, str. 56.

³³⁰ Josip Kekez, „Tin Ujević i zavičajna duhovnost“, *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 61-85, ovdje 64.

i kratak opis još nekih elemenata zvučnoga sloja pjesme jer upravo na razini figura zvuka „Jadikovka“ krije iznimno fonetsko bogatstvo, koje dakako nije bez posljedica za značenje pjesme.

Ujevićeva jadikovka nema rime, što je možda još jedna poveznica s poezijom srednjovjekovlja, ali taj izostanak nadomješta ne samo čestim daktilskim kadencama nego i raskošnom zvučnom orkestracijom: asonancama („I biti slab, i nemoćan, / i sam bez igdje ikoga, / i nemiran, i očajan“, „sa dugama i varkama“), polisindentonom, enumeracijama („I nema sestre ni brata, / i nema oca ni majke, / i nema drage ni druga. // I nema nigdje nikoga...“), anaforama („Jer meni treba moćna riječ, / jer meni treba odgovor“), repetitivnošću motiva, sintaktičkim paralelizmima, općenito gotovo neprestanim ponavljanjima na svim razinama, od fonološke, leksičke i sintaktičke do razine cijeloga teksta koji kompozicijski biva uokviren tako što posljednja strofa pjesme ponavlja variranu prvu strofu. Brojna ponavljanja treba dovesti u vezu s temom pjesme, ispovijesti pojedinca koji pati, odnosno žanrom jadikovke jer je za tu lirsku vrstu karakteristično da tradicionalno poetsko načelo slikovitosti (*Ut pictura poesis*) nadomješta načelom zvukovnosti jer prije svega inscenira glas koji plače:

„Lamentacija se zaokreće od spoznajnog i slikovitoga prema zvuku. Ona ne ide u smjeru 'književne imitacije vizualnoga“, što je *modus operandi* meditativne, filozofske ili imagističke tradicije u lirici; umjesto toga, lamentacija uprizoruje 'glas koji plače', tako što izriče, koliko to lingvistički medij dopušta, jezik traume.“³³¹

Brojna navedena ponavljanja u Ujevićevoj pjesmi stvaraju tako dojam spontanosti i neposrednosti izricanja te stvaraju iluziju da se lirski iskaz događa u sadašnjosti te da vremenski zijev između vremena teksta i vremena čitanja ne postoji jer fingiranje „živoga glasa“ koji čitatelj upravo *sluša* transcendirajući pisanu narav teksta i činjenicu da vrijeme iskazivanja pripada prošlosti.³³²

Među retoričke efekte koji postižu dojam spontanosti i sadašnjosti lirskoga iskaza, njegove događajnosti, osim brojnih ponavljanja, idu i apostrofe i prijekori Bogu („O Bože, Bože, sjeti

³³¹ Linda M. Austin, „Lamentation and the Rhetoric of the Sublime“, *Nineteenth-Century Literature*, 53/3, University of California, 1998, str. 279-306, ovdje 279.

³³² Usp. komentar Ive Frangeša Ujevićeve pjesme „Na povratku“: „Svaki je biografski podatak, spomenut ili nespomenut, zamišljen ili izrečen u ovom slučaju samo upozorenje da su ovo zbiljske suze i vapaji, da u ovom vrhunskom artizmu nema artifičnosti takozvanih 'poetskih' čuvstava; ali, u isto vrijeme, i upozorenje da ovi stihovi govore čitatelju ne zato što su se 'dogodili', nego zato što se d o g a đ a j u.“ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 340, isticanje u izvorniku.

se“), usklici („Pa nek sam krijes na brdima, / pa nek sam dah u plamenu, / kad nisam krik sa krovova!“), retoričko pitanje („i komu da se potuži?“), eksklamatorna čestica „tä“ koja sugerira govornikovu ljutnju („Ta njega nitko ne sluša“), kao i relativno oskudan vokabular pjesme (netipičan za Ujevića) te slikovitost ograničena na folklorne i kršćanske motive. Svi ovi postupci stvaraju dojam neposrednoga obraćanja u pjesmi, odnosno oblikuju „jezik traume“ koji intenzitet osjećaja izražava više performativnim, no deskriptivnim mogućnostima jezika. Drugim riječima, patnja govornika više se uprizoruje, no što se opisuje pa je njezina ekspresivnost time snažnija.³³³

Osim navedenih intertekstualnih veza, postoji i prilično čvrsta poveznica „Svakidašnje jadikovke“ s još jednom Ujevićevom pjesmom pa se ovdje radi o svojevrsnom slučaju autointertekstualnosti. Pjesma „Pepeo srca“ objavljena 1914. godine sadrži mnoge motive iz „Svakidašnje jadikovke“: motiv istovremene mladosti i starosti, iskaze koji konstatiraju nemogućnost vertikalne komunikacije s transcendensom („O ja sam mlad, a već sam star“; „Mrzak je svijet i zla je kob / na zemlji oštra trna“, „No zvijezdin nijem treperi sjaj, / za mene riječi nema“, „O da je bog, pa da mi on / otkriće smisla kaže!“) kao i nadsvođeu temu lutanja svijetom, uz rezignantne i pesimistične tonove, kao i kompozicijsku cikličnost (ponavljanje motiva iz prve strofe u posljednjoj, uz neznatnu varijaciju). Cvjetko Milanja ustvrdio je da „Svakidašnja jadikovka“ ne sadržava nijedan bitan motiv koji se već ne nalazi u „Pepelu srca“ te da je potonja stihološki zanimljivija pjesma jer u svojim katrenima kombinira osmerac i sedmerac. Premda se s prvom tvrdnjom o „Pepelu srca“ kao rezervoaru motiva za buduću antologijsku pjesmu, koji će Ujević ipak bitno proširiti i učiniti koherentnijim upravo s obzirom na čvršće usidrenje mlađe pjesme u biblijski i folklorni intertekst te razgranatiju biblijsku metaforiku, možemo složiti, teško je prihvatiti drugu tvrdnju jer je iz perspektive metra „Svakidašnja jadikovka“ znatno zanimljivija, inovativnija, kompleksnija i izazovnija pjesma, kao što smo u opisu njezina ritma i metametričkih aluzija nastojali pokazati. Milanjino isticanje pozitivnih obilježja pjesme „Pepeo srca“ predstavlja njezinu afirmaciju, no čini nam se da sud Vlatka Pavletića, koji je također uočio povezanost dvaju tekstova, bolje pogađa njezinu objektivnu vrijednost: „*Pepeo srca* je inače u svemu nedotjerana, zapravo još početnički

³³³ „Lamentation presents nothing, as Jean-Luc Nancy says of the sublime; it moves toward an abyss of language (speechlessness); it is overwhelmed with the idea of loss, rather than with the lost object. The particular image is no longer coherent, so the focus is the terror of loss itself. When writers attempted to create a sublime lyric separate from the epics and elegies, they based it on the inexpressibility and gesture, the dramatic *topoi* of lamentation. This lyric was theatrical, not poetical (...)“ Linda M. Austin, loc. cit., str. 293.

nesigurna pjesma, u kojoj distonira patetični ton uvoda s vulgarnim ironičnim bagateliziranjem (*'pa možeš tad mi zapjevat / za pokoj duše, pope.'*).³³⁴

Dakako, nije neobično da neka pjesma put do svoje konačne realizacije pronalazi kroz više varijanata ili srodnih pjesama. Motiv „osamljenosti“ i pogled na život kao neprestano hodočašće, toliko karakteristični za „Jadikovku“, javljaju su u više Ujevićevih starijih pjesama, ali pregnantnu artikulaciju dobivaju u pjesmi „Božić“ (neuvrštena u zbirke), u kojoj središnji stih glasi „Putuje se svijetom sudbonosno sam.“ Idejno porijeklo ovoga motiva Ivo Frangeš doveo je u vezu s Augustinovim *Ispovijestima* i pročitao kao odjek mjesta: „Tibi suspirat peregrinatio mea“ (Neka moje lutanje bude uzdisanje za Tobom).³³⁵ Pjesnička slika iz „Jadikovke“: „Pa nek sam krijes na brdima, / pa nek sam dah u plamenu, / kad nisam krik sa krovova!“, javlja se u vrlo sličnu obliku i ranije, u pjesničkoj prozi „Agni“ iz 1914: „i da buktim kao krijes nad gorama...“. Što se pak tiče motiva „stare mladosti“, odnosno životne mladosti i iskustvene zrelosti, koji se javlja odmah na početku Ujevićeve pjesme i koji je zacijelo jedan od njezinih amblematskih motiva, osim u pjesmi „Pepeo srca“ javlja se i u tekstu „El sentimiento tragico de la vida“, ispovjednom meditativnom eseju iz 1922: „Ja znam da je sunce jednako kao kada sam, u djetinjstvu, prvi put ugledao pučinu; ali meni su kose sijede, i moja ruka dršće.“³³⁶ Dublje porijeklo motiva „starmladosti“, međutim, Vlatko Pavletić pronašao je u Baudelaireovu „Spleenu“, u kojemu se nalaze sljedeći stihovi: „Je suis comme le roi d'un pays pluvieux, / Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux (...)\", (Poput kralja neke kišne zemlje, / bogat sam, ali nemoćan, mlad, a opet vrlo star...), što novim uvidom dopunjuje bogatu temu odnosa hrvatskoga i francuskoga pjesnika.

4.4. Danteovsko-petrarkistički intertekst

U studiji „Tin Ujević kao europski pjesnik“ Ante Stamać zapisao je: „Transformirana petrarkistička lirika jedan je od najvećih a nedovoljno istraženih kompleksa Ujevićeva pjesništva uopće.“³³⁷ Ova sumarna ocjena dobro opisuje stanje stvari u proučavanju Ujevićeva pjesništva nakon 1914. To, međutim, ne znači da brojni prvi kritičari nisu uočili elemente Danteove i Petrarčine poezije u *Leleku sebra* i *Kolajni*; kao što smo već spomenuli, srpski kritičari Vojislav M. Jovanović i Todor Manojlović napisali su da je Ujević pošao „tragovima

³³⁴ Vlatko Pavletić, *Ujević u raju svoga pakla*, str. 54.

³³⁵ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 337.

³³⁶ Tin Ujević, SD VI, str. 48.

³³⁷ Ante Stamać, „Tin Ujević kao europski pjesnik“, u: Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 224.

onog božanstvenog Florentinca“, a Pere Ljubić u prikazu *Kolajne* istaknuo je važnost ženske figure u obje zbirke:

„U ovim stihovima s dominantnom crnom bojom živi jedan bijeli spiritualizovani lik žene. Beata, Izabela, Superna, Izolda, Dona, Nepoznata, Žena korača kroz njegove snove. Nedohvatna; sad realna, sad astralna žena. Valjda je i u pjesnikovu realnom životu jedna žena vladala njegovim osjećajima. Ona se osjeća i u 'Leleku sebra', ali u 'Kolajni' nam se približila uza svu ovijenost tajnom.“³³⁸

O Ujevićevu ugledanju u Dantea i Petrarca, dakle, pisalo se, i to od najranijih tekstova, pisalo se i o preuzimanju jednog modela ženskog lika karakteristična za poeziju *trecenta*, no u tekstovima su zapažanja o odnosima Ujevićevih prvih zbirki s poetskom tradicijom dotične epohe uglavnom ostajali na općenitoj razini. Iste godina kada je objavljena Stamaćeva studija o Ujeviću kao europskom pjesniku (1976), Ivo Frangeš objavio je članak koji kao da je u dosluhu sa citiranim opažanjem o nedostatku sveobuhvatnije usporedbe Ujevićeva pjesništva i petrarkističke tradicije. Naslovljen „Tinova Provansa: o nekim staroeuropskim komponentama Ujevićeve rane lirike“,³³⁹ Frangešov tekst nudi prvu temeljitu analizu danteovskih i petrarkističkih elemenata u Ujevićevim prvim zbirkama, ali ne ograničava se samo na taj intertekstualni aspekt nego zbirke opisuje i s obzirom na njihovu naslonjenost na neke starozavjetne knjige i ambrozijanske himne, o čemu je već bilo riječi u poglavlju o Ujeviću i Bibliji. Ako tom članku pridodamo tekst „Nastup Tina Ujevića (1909–1914)“ objavljen godinu dana prije, u kojemu Frangeš interpretira najranije Ujevićeve pjesme, one iz tzv. matoševske faze, te u nekima od njih kao što su „Vrućica od žene“ ili „Čari žene“ pronalazi elemente religiozne i ljubavne poezije te time pokazuje da je petrarkistički intertekst, kao i onaj biblijski, u Ujevića prisutan u kontinuitetu, a da nije popudbina samo pariških zbirki, onda se svakako može reći da je Frangeš dao najveći prinos u rasvjetljavanju intertekstualnih relacija Ujevićeva pjesništva sa starijom talijanskom lirikom. Njegovi uvidi o liku idealne žene u Ujevića, o danteovskoj poetskoj formi nekih pjesama *Leleka sebra*, o koncepciji „daleke ljubavi“, čije porijeklo Frangeš pronalazi u trubadurskoj lirici, kao i brojni drugi, nezaobilazni su prilikom svakoga novog čitanja i pokušaja analize *Leleka sebra* i *Kolajne*, kao što će se i vidjeti u daljnjem tekstu. No usprkos vrijednim opažanjima čini se da pitanje odnosa Ujevića i

³³⁸ Pere Ljubić, „Tin Ujević: Kolajna“, [1926], nav. prema Tin Ujević, *Rukovet prepjeva – Kritičari o Tinu Ujeviću*, Odabrana djela Tina Ujevića svezak VI, August Cesarec, Zagreb, 1979, str. 104.

³³⁹ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, u: Ivo Frangeš, *Nove stilističke studije*, Globus, Zagreb, 1986, str. 332-359.

danteovsko-petrarkističke poetske tradicije nije do kraja iscrpljeno. Svakako se može ići dalje u smjeru označavanja konkretnih motiva, pjesničkih slika i tema, odnosno *topoi*, na koje Ujević referira u svojim stihovima. Osim u sadržajnom sloju, i u pogledu poetske forme, a naročito se to odnosi na *Kolajnu* i poetiku kanconijera, može se pružiti detaljnija slika Ujevićevih književnih reminiscencija. Stoga ćemo u našoj analizi pokušati učiniti korak dalje te uputiti na neka konkretna zajednička mjesta, a u drugom dijelu poglavlja pokušati prikazati kakav je Ujevićev odnos prema kanconijerskoj tradiciji u zacijelo najpoznatijem hrvatskom lirskom ciklusu 20. stoljeća, *Kolajni*.

4.4.1. Tema žene

Već u prvoj pjesmi *Leleka sebra*, „Sanjariji“, pjesmi simbolističke fature smještenoj u oniričan i izvanpovijesni prostor („Na livade ljudskim okom negledane / i na zlatna polja što se tekar slute“), čiji je nestvaran ambijent dočaran, u baudelaireovskoj maniri, sinestezijom („Ti još možda zuriš mističkome Gradu / u sutonu boje što se u zvuk sliva / ili sanjaš neku grobišnu arkadu“) te smješten u omiljeni *topos* francuskoga pjesnika, ali i njegova prethodnika Edgara A. Poea – groblje, lirski subjekt u zbirku uvodi figuru Žene.³⁴⁰ On to čini neobičnim apostrofama: „zlatna dušo sestre“, „koso Vivijane“, koristeći Ujeviću omiljenu genitivnu metaforu te motiv „kose“, omiljenu Baudelaireovu metonimiju žene, a imenujući je čestim imenom zavodnica u literaturi: Vivijana (sonet istoimena naziva nalazi se također u zbirci). Manirističan i sugestivan izričaj te literarnim asocijacijama pregnantna semantika već na otvaranju zbirke naznačuju horizonte unutar kojih će se kretati iskazivač u pjesmama koje slijede. Brojne reference na različite književne tradicije i opuse nerijetko će se u *Leleku* javljati na planu samo jednoga stiha, dakle gotovo simultano, no prilikom čitanja cjeline prvih dviju zbirki upada u oči da na planu sadržaja, tema Žene i ljubavi prema Ženi jest zaseban intertekstualni kompleks, ne samo velika tema Ujevićeve rane lirike nego ujedno stožerni indeks upućivanja na diskurs starije talijanske ljubavne lirike, u prvom redu Danteove i Petrarcline, dakle središnji znak danteovsko-petrarkističkoga interteksta u Ujevićevu djelu. U pjesmama iz kraćeg ciklusa „Sanjarija“, osim što uvodi figuru žene, Ujević rabi i nekoliko karakterističnih petrarkističkih motiva, stoga ovim tekstovima vrijedi posvetiti nešto više pozornosti jer u malom dobro prezentiraju cjelinu intertekstualnih odnosa Ujevićeve poezije prema poetskoj tradiciji talijanskoga *trecenta*.

³⁴⁰ O sinestezijskoj metafori kao tekovini Baudelaireova pjesništva koju je prihvatio i Ujević vidi Ante Stamać, *Teorija metafore*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreb, Zagreb, 1978, str. 73-74.

Drugi sonet ciklusa „Sanjarija“ tako razvija ljubavnu temu, a lirski iskazi karakteriziraju podjednako objekt kazivačeve žudnje kao i njegovu vlastitu subjektivnost: „Oh, u tvoje strasti, u razorne slutnje / bacio sam pogled sa buntovna krsta. / Sada znadem kamo moje želje tutnje, / dokle jezde noću (tobož na vrh prsta).“ Žena Ujevićevu lirskom subjektu, kao i njegovim velikim prethodnicima, Danteu i Petrarci, donosi životnu razdjelnicu, susretom s njom *incipit vita nova* („Vasmir ti nam otkri“), a razrada teme u tercetima metonimijama ženskoga tijela, osmijehom i glasom, slijedi petrarkistički postupak opisa Žene („No tvoj osmijeh jasni“, „kada mašta riječ ti zasni“), no ne daje preciznu sliku žene, nego samo, u duhu simbolizma, slutnje i neodređenosti: „Što si? Zagonetka.“ Nastavak ciklusa razvija temu žene i adoracijskoga odnosa lirskoga subjekta prema njoj, a i tu se, kao i u ostatku zbirke, a jednako kao i u *Kolajni*, figura žene ne javlja izvan vokabulara starije talijanske amorozne lirike: „Ja te tako motrim kraj smeđih portala / kao neko biće iz Višega Svijeta.“

Navedeni stihovi opisuju i mjesto prvoga susreta lirskoga kazivača i ljubljene žene, mjesto na kojemu je prvi put ugledao uzrok svojih budućih patnji, a to je crkva, što predstavlja jasnu aluziju na *topos* prvoga susreta Petrarčina lirskoga protagonista s obožavanom Laurom u *Kanconijeru*. On se, prema legendi, dogodio u crkvi Sv. Klare u Avignonu, na Veliki petak 6. travnja 1327, a o tome, među nizom drugih, govori Petrarčin sonet C: „i hram taj sveti, Amor gdje me snāde“.³⁴¹

Usporedba s religioznim bićem u stihovima „Ja te tako motrim kraj smeđih portala / kao neko biće iz Višega Svijeta“ premda je signal i biblijskoga interteksta, ipak je dominantno znak upućivanja na amorozni diskurs starije talijanske lirike. Pri tom treba imati na umu da je taj književni kompleks u svojoj izvornoj varijanti već u sebe inkorporirao određene elemente biblijsko-religioznoga vokabulara, prije svega u pogledu odnosa vjernika prema Kristovoj majci, Gospi, a taj je odnos analogan odnosu lirskoga zaljubljenika prema obožavanoj ženi. No i neki drugi aspekti kršćanske tradicije pojavljuju se u lirici Dantea i Petrarce. Tako će se figura hodočasnika, koju često Ujević prurušava lirskoga subjekta svojih pjesama, javiti i u talijanskih pjesnika. U Danteovu djelu *Vita nova* u poglavlju IX Amor se lirskom kazivaču javlja u ruhu hodočasnika, a u Petrarčinu *Kanconijeru* lirski subjekt uspoređuje se s hodočasnikom u sonetu XVI:

„Odlazi starčić osijedjeli, bijeli

³⁴¹ Francesco Petrarca, *Kanconijer*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Hrvatsko filološko društvo, Liber, Zagreb–Dubrovnik, 1974, str. 273.

iz dragog mjesta gdje mu mladost cvala;

...

i stiže u Rim želju da utaži,
onoga da vidi lica utisnuće
kog nada se u rajskoj vidjet slavi:

tako, ah jadan, kadšto i ja tražim,
gospo, u drugih, kol'ko je moguće,
žuđeni onaj oblik vaš i pravi.³⁴²

Lik žene u Ujevića spomenuli smo i u poglavlju o biblijskom intertekstu jer se ona često pojavljuje označena eksplicitnim religioznim označiteljem („Gospa“, „raba Božja“, „Previsoka, Preduboka“), premda se i tu više radi o trećentističkoj nego novozavjetnoj provenijenciji motiva (npr. „Sa sjajna trona među bogovima / u moje misli kad je sišla Donna“, *Kolajna XV*). Žena je u pravilu u Ujevića idealizirana, za razliku od Baudelairea, no i Ujević povremeno ženu ocrtava ambivalentno, kao simbol vrline i grijeha, a to čini upravo u trećoj pjesmi ciklusa „Sanjarija“, gdje dvostruku žensku narav iskazuje simboličkim, značenjski suprotstavljenim, biblijskim figurama, Marijom i Evom: „Svuda, svuda žena, Marija i Eva, / avaj! bivam grešnik.“³⁴³ Bez obzira što su ovakvi slučajevi u Ujevića rijetki te je žena u pravilu u njegovim stihovima uzdignuta do apoteoze – što se u odnosu na Baudelaireovu razapetost između dvaju krajnosti ženskoga lika može činiti kao regresija i povratak na pozicije starijih lirskih tradicija u kojima se žena portretirala jednodušno – treba reći da Ženu kao utjelovljenje vrline ne idealizira uvijek ni Petrarca. Tako, primjerice, i Petrarčin lirski subjekt zna Lauru nazvati oholom:

„Ratnice moja slatka, stoput, e da
mir s vaših lijepih očiju dobit smije,
nudih vam srce; al vam drago nije
da ohol duh vam tako nisko gleda.“³⁴⁴

³⁴² Petrarca, *Kanconijer*, XVI, prev. Mirko Tomasović.

³⁴³ Usp. „Žena (ljubav), dominantni motiv ciklusa, opjevana je u neoplatoničkoj tradiciji kao utjelovljene ljepote i poveznica s višim regijama zbilje, ali i kao uzrok subjektova pada.“ Slaven Jurić, „Kolajna“, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. II, GI-Ma, Zagreb, 2010, str. 344.

³⁴⁴ Petrarca, *Kanconijer*, XXI, preveli Tonko Maroević i Mirko Tomasović.

Isto se, primjerice, događa i u Petrarčinim sonetima XLV i XLVI u kojima kazivač govori o Laurinu zrcalu te upozorava ljubljenu da je zrcalo čini oholom jer u njemu neprestance motri svoju ljepotu („kovana bjehu u paklenoj vodi“) te je podsjeća na sudbinu Narcisa. U *Kanconijeru* takve povremene promjene u portretiranju voljene žene svjedoče o promjeni osjećaja lirskoga kazivača koja se zbiva s vremenom te ih se može čitati kao znak dinamike ljubavnoga odnosa. Takva dinamika bitan je element makrostrukturne naracije *Kanconijera*, dok se kod Ujevića takva naracija ne razvija.³⁴⁵

Završetak trećega soneta „Sanjarije“ donosi još jedan petrarkistički motiv: mahnitost zbog ljubavi („doznah da mahnitah, kada ljubav pjevah“). Naime, dinamika razvoja ljubavne drame u *Kanconijeru* postiže se, između ostaloga, prikazivanjem različitih, ponekad vrlo suprotnih unutarnjih stanja lirskoga subjekta, koji proturječne osjećaje katkad osjeća gotovo istovremeno ili se oni izmjenjuju velikom brzinom, što odaje neku vrstu „ljubavnoga ludila“:

„Ako pust žal, il potok, izvor ini,
il sjene s hridi u dol skrovit slaze,
smućena duša tu nemire taži;
i Amor kako traži,
sad smijeh, sad plač, sad strah, sad hrabrost sva je;“³⁴⁶

Takvo iracionalno ponašanja lirskoga kazivača javit će se u Ujevića u *Kolajni*, gdje četvrti sonet ciklusa donosi poznate stihove: „i jer te volim, ja od tebe bježim.“ Ti paradoksalni osjećaji također su znak svrstavanja uz tradiciju petrarkističkoga amoroznoga diskursa jer su zapravo tipični i za Petrarca i njegove nastavljače. Naime, učinak drage na zaljubljenika nije isključivo afirmativan nego je podvojen jer je ljubav „slatkogorka“. Ona istovremeno stvara osjećaj užitka i boli pa će i sam Ujević upotrijebiti u *Leleku sebra* taj pridjev, kao još jedan znak prijanjanja uz specifičnu lirsku tradiciju: „i sladogorko kušam gdje me drobi / teška crnina i nestalnost kobi“ („Tajanstva IV“). Leonard Forster ističe da je to obilježje Petrarčina pjesništva i petrarkizma svoju sublimaciju dobilo u prikazu žene kao „slatkoga neprijatelja“ (*dolce nemica*)³⁴⁷:

³⁴⁵ Pitanju naracije u *Kolajni* iz aspekta kanconijerske tradicije posvećeno je poglavlje „Ujevićeva *Kolajna* i poetika kanconijera“.

³⁴⁶ Petrarca, *Kanconijer*, CXXIX, str. 367.

³⁴⁷ Leonard Forster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969, str. 13.

„Geri, kad na me ponekad se ljuti
dušmanka slatka moja uznosita,
utjehu imam što je smrti skrita,
jedinu s koje duša spokoj ćuti.“³⁴⁸

Ovdje treba istaknuti da, vrlo nalik Ujeviću, podvojen odnos prema ženi (volim–bježim), ispovijeda i Petrarčin protagonist: „Pred naletima smrti bježim tako, / al odveć spor za žudnju što me prati / i svuda sa mnom po navadi ide.“³⁴⁹

Završni sonet ciklusa „Sanjarija“ nastavlja se u petrarkističkom tonu: „Samo tebe ljubljah u dojednoj ženi, / i o Tebi buncah svijetu nemilosnom.“ Ljubav prema jednoj Ženi, karakteristična za prve ljubavne lirike *trecenta*, prisutna je i u Ujevića, no kod njega „pojam Žene“ ne biva fiksiran iza jednog označitelja, iza jednog imena, bilo stvarnog ili fiktivnoga. Štoviše, u njega je upadljivo bujanje ženskih imena (npr. Dora Remebot, Vidosava, Vivijana, Beatrice, Glorijana, Ravijojla, Renata, Ofelija), kojima usmjerava svoje iskaze, premda je vidljivo, s obzirom da ta zasebna imena ne zadobivaju i zasebne psihološke karakterizacije, da je Žena kojoj se Ujevićev kazivač obraća uvijek jedna te ista, mada nikada dokraja konkretizirana. Ivo Frangeš ovako je opisao neodređenost Ujevićeva pojma žene: „Stoga je Tinova koncepcija žene zapravo kontaminacija Beatrice i Laure, žene koja je čista apstrakcija, filozofska ideja, i žene koja ima obilježja realnosti, ali se u realnosti ne konstituira.“³⁵⁰

Kako zapravo čitatelj treba shvatiti nisku zvučnih ženskih imena koja se pojavljuje u *Leleku sebra* i *Kolajni*? Ljubavna lirika oduvijek je prizivala biografističke pristupe pa ni Ujević nije bio pošteđen nagađanja o ljubavnom brodolomu kao stvarnoj podlozi koja je prouzročila nastanak stihova iz *Leleka sebra* i *Kolajne*. To je vjerojatno bio razlog što je u autobiografskom napisu iz 1922. „Mrsko ja“ s karakterističnim podnaslovom „Diskretan odgovor na upite“ napisao: „Moje je skromno mišljenje da javnost nema prava da se bavi piščevim životom no samo njegovim djelom. Piščev život ne spada u područje kritike, a jedva da na nj ima prava i književna historija. Naročito savremena.“³⁵¹

Svakako je karakteristično da je, suprotno Ujevićevu slučaju, Giovanni Colonna predbacio Petrarci da je njegova Laura zapravo fikcija, a da je jedina Laura za kojom uistinu žudi lovorov

³⁴⁸ Petrarca, *Kanconijer*, CLXXIX, str. 479.

³⁴⁹ Petrarca, *Kanconijer*, XVIII, str. 43.

³⁵⁰ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 348-349.

³⁵¹ „Mrsko ja“, SD XIV, str. 38-46, ovdje str. 39.

vijenac (lat. *laurum*), što je talijanski pjesnik u odgovoru na pismo energično odbacio.³⁵² Petrarca Colloni mora dokazivati da stihove i osjećaje nije hinio, a Ujević upozorava javnost da piščev životopis ne treba učitavati u pjesnikovo djelo te da „već famozna Dora Remebot (...) nije dužna ni postojati“.³⁵³

Nije teško prikloniti se Ujevićevu gledištu i u gomili ženskih imena koju nabacuje pred čitatelja iščitati pretpostavku da vlastita imena u pjesmama nisu važna. Možda su izvantekstovni impulsi i postojali, ili zacijelo jesu postojali, ali još je i u Petrarce Laura prvenstveno tekstualni entitet, konvencionalna pretpostavka za elaboraciju virtuoznoga ljubavnoga diskursa.

Paul Zumthor u analizi trubadurske lirike iz 12. i 13. stoljeća iznosi zapažanja koja se, s obzirom da je i ovdje riječ o lirici koje se oblikuje na podlozi amoroznoga ljubavnoga diskursa, mogu primijeniti i na Ujevića. Zumthor tvrdi da su trubadurske pjesme iz spomenutih stoljeća neka vrsta zatvorenih sistema, visoko retorički konvencionalne tvorevine u kojima je potraga za stvarnim referentom pjesme, stvarnim objektom kazivačeve ljubavi, zapravo promašena. Dama u toj lirici nije ništa više nego objekt diskursa, kao što je lirsko ja njegov subjekt. U tom smislu Gospa jest sintaktički i formalni element pjesme, ali nije tematski. Istinska tema pjesme sama je pjesma, pa je pjesma neka vrsta zatvorenoga totaliteta.³⁵⁴

Mnoštvo ženskih imena, jednako kao i stereotipni vokabular trubadurske lirike, ne konkretizira se ni u Ujevićevim pjesmama, nego, upravo suprotno, služe kao prazni označitelji, koji samom pojavom signaliziraju određenu poetsku tradiciju kao interpretativni horizont u okviru kojega valja razumijevati tekst. Označeno tih imena nije važno, važna je veza njihovih označitelja s konvencionalnim pjesničkim postupkom koji nalaže da povod artikulacije ljubavnoga diskursa bude ženska osoba. Jedina „stvarnost“ Ujevićevih stihova, u tom smislu, nije biografska podloga nego stvarnost teksta koji je ovdje oblikovan u osloncu na intertekst trubadursko-petrarkističke lirike. Roland Barthes takvu vrstu umnožavanja sinonima ili bliskoznačnih metafora u tekstu, koje se može protegnuti u beskraj, naziva igrom samoga diskursa.³⁵⁵

Varirano ponavljanje označitelja (ovdje: ženskih imena) demonstracija je jednoga retoričkoga

³⁵² O tome vidi spomenuti Frangešov tekst.

³⁵³ Tin Ujević, „Povodom *Sumraka poezije* [II]“, SD XIV, str. 59.

³⁵⁴ Paul Zumthor, „On the circularity of song“, u: Tzvetan Todorov (ur.), *French Literary Theory Today*, Cambridge University Press i Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge–Paris, 1982, str. 179–191. „The *dame* is no more object of the discourse than the *je* is its subject: no more nor less than on the syntactic level. The song integrates the *dame*, she is a formal and semantic component of it on a elementary level (...) but not really a thematic component. (...) The *chanson* is thus its own subject: a subject without a predicate. (...) Song, which ends only by coming to its own beginning, is its own totality, that is, in this context its own meaning.“ (str. 189)

³⁵⁵ Roland Barthes, *S/Z*, str. 58.

modela, a nestvarnost tih imena, njihova nebiografičnost i nerealističnost osim samim postupkom nabiranja dolazi do izražaja i odabirom imena koja nisu prozaična i svakodnevna („otrcana“, *stvarna*), nego artificijelna. Ona sva pripadaju povijesnom (Jelena, Klelija), mitskom (Cecil) i književnom pamćenju (Ofelija, Renata – pojavljuje se kod Ujevića u pjesmi „Tajanstva“) ili svojom neobičnošću i rijetkošću, zvučnošću (Agrafena) sugeriraju slično porijeklo. Iskazni subjekt njihovom uporabom osim referentnih iskaza o „prirodi ženskoga“ („Jedinstvo vaše duše / i vaša medna značenja / vedre i blaže tmuše / svih naših naoblačenja.“) – množina pojedinačnih ženskih imena ovdje želi označiti vrstu – pokazuje suvereno vladanje jednim književnim kôdom (amoroznim).

Zanimljivo je da se još i Dante u *Vita nova* poigrava s konvencijama apostrofiranja ženskog imena u ljubavnoj lirici. Naime, s obzirom da ne želi direktno imenovati svoju gospu, on najprije kao objekt svojih stihova koristi drugu gospu, kojoj upućuje svoje pjesme, rabeći pri tom figuru zvanu *madonna della schermo* (gospa zaklona), poznatu još iz provansalske lirike.³⁵⁶ Ubrzo zatim, međutim, Danteov protagonist poželi spomenuti i ime svoje voljene u stihovima te napiše sirventes u kojemu navede šezdeset imena lijepih žena svojega grada, među koje je skrio i ime Beatrice. I Dante je, čini se, bio svjestan ambivalentnoga pjesničkoga postupka koji nalaže da se uporno uvjeravanje gospe u iskrenost i nehinjenost osjećaja neprestano mora iskazivati sofisticiranim i artificijelnim jezikom u kojemu je, naposljetku, žena samo izvanjski povod za pjevanje. To je, čini se, u jednom poglavlju *Vita nova* neizravno priznao. Prilikom još jednoga susreta njegova protagonista sa svitom gospoja na ulici, među kojima nije bilo Beatrice, one ga, znajući da je zaljubljen, upitaju da im opiše svoje stanje: „Molim te da nam kažeš u čemu se sastoji tvoje blaženstvo?“ Odgovarajući joj rekoh samo ovo: 'U riječima koje slave moju gospoju.'³⁵⁷

4.4.2. Lirski subjekt

Među stihovima posljednjeg soneta prvog ciklusa zbirke „Sanjarija“ nalazi se ovaj: „I opet se vratih, sebar pobijedeni!“ Stih je važan signal čitatelju jer u njemu lirski subjekt sam sebe imenuje kao „sebra“ (roba), što je uloga koju će iskazni subjekt postojano „igrati“ u zbirci. Ona je čitatelju već anticipirana paratekstom: stilski obilježenim arhaiziranim naslovom *Lelek sebra*, kojim se zbirka čitatelju predstavlja kao konceptualna cjelina uokvirena jedinstvenim tipom

³⁵⁶ Dante, *Vita nova*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999. Vidi posebno poglavlje V, str. 19. te bilješku 16, str. 184. Djelo su preveli Tonko Maroević i Mirko Tomasović.

³⁵⁷ Dante, *Vita nova*, poglavlje XVIII, str. 71.

lirskoga subjekta, kao i sadržajnim lamentiranjem. Sama figura „sebra“ u zbirci se realizira s trojakim značenjem. Prvo, sebar predstavlja modernu varijantu srednjovjekovnoga romara, koji skrušen i poražen lamentira nad svijetom u kojemu je nakon „smrti Boga“ nastalo stanje egzistencijalne dezorijentiranosti i otvorenosti. Eksplicitni tekstualni signali, kao što su predstavljanje lirskoga kazivača kao romara u istoimenoj pjesmi ili zazivanje „gromkoga biča“ u *Kolajni* (XXXIII) te gorljiva želja kazivačeva da se sama sebe kazni, evociraju srednjovjekovni imaginarij i duh ekstatičnoga katolicizma. Ante Stamać u tom je smislu primijetio: „Kršćanski romar nije jedini lik što ga Ujević imaginira, u položaj kojega se, nerijetko, narcisno uživljuje kao u položaj iz kojega se javlja pjev lirskoga 'ja'. Pokajnik, flagelant, privrženik kršćanske patnje, znak je simbolistički oživljenog srednjovjekovlja.“³⁵⁸ Upravo takvom tipu pripada lirski subjekt „Svakidašnje jadikovke“, ali i srodnih pjesama u kojima se, mada se u njima svijet još motri u kršćanskim kategorijama, ispovijeda moderna otuđenost i egzistencijalna tjeskoba:

„Pečali vremena! Jade novi ljudi!
Što je, dakle, te smo tako žigosani
u crti svog lica, dahu burnih grudi,
i pred stoljećima brukom okaljani?“

(„Bdjenje III“)

„Tako smo, dakle, osuđeni tapat
u glušcu noći tajcem skritih čuda.
Proviru suze te će gluve kapat
do naše Smrti, naime do Suda.“

(„Bdjenje IV“)

„Mi smo krivi samo za tuđinsku zloću;
mi smo krivi samo za svoje proštenje;
krvlju ispaštamo pravo i čistoću,
a životom crva ljubav i poštenje.“

(„Perivoj“)

„U ovoj gužvi, u ovoj stisci

³⁵⁸ Ante Stamać, loc. cit., str. 226.

bez oca i bez učitelja
bio sam sâm, a moji vrisci
svi, nose pečat mojih želja.“

(Kolajna XIV)

„I ja tako cvilim, tužim i uzdišem,
i ja tako crno beznadno izdišem,
a nizašto čeznem onom boljem, višem,
a nizašto stremim ovom satu tišem.“

(Kolajna XIX)

„Na hladnu logu, sa bešćutnom maskom
zazivam na se gromki bič ilota.“

(Kolajna XXXIII)

„Duše što vidiš kroz prozirno srce
podne i ponoć mojih slutnja raznih,
ti znaš da bičem nada što se grče
zanosnu proljet neizmjerne kaznih.“

(Kolajna XLII)

„Vidiš li da evo, pedepsan, trabunjam
u nemilost svojih crnih perspektiva;
izranjen, sa mačem u zlom srcu, lunjam
raskršćem gdje nikog moga, nikog živa! –“

(„Na povratku“)

„Ćutanje kaže: u tuđem svijetu
ja sanjam još o cvijetu i sonetu“

(„Zvijezde u visini“)

Pjesme koje koriste ovaj značenjski potencijal figure sebra više, očekivano, evociraju srednjovjekovlje i nadovezuju se na biblijski intertekst no na intertekst starije talijanske lirike. Među njih spada i poznata pjesma „Molitva iz tamnice“, u čijoj prvoj strofi imamo i autoidentifikaciju lirskoga subjekta preko sinonima za roba („srvan mališ“), koji se tuži na

sudbinu („leleče ljutu molbu“), tako da pjesma u uvodu eksplicira i razvija naslovnu sintagmu zbirke.

„Beskrajni Bože, što na plavom svodu
zlato i srebro noćnih zvijezda pališ,
čuješ li gdje ti na prljavu podu
leleče ljutu molbu srvan mališ“

(...)

„Ako li žrtva mesa ili kosti
spasenje može robova da kupi,
gavranu dat ću da se njome gosti
i gladnom crvu četvrt srca skupi.“

(„Molitva iz tamnice“)

Drugi značenjski potencijal figure sebra jest trećentističkoga kao i kasnijega trubadurskoga porijekla, a vezuje se uz podčinjenost kazivača voljenoj Dami. U Ujevićevim prvim zbirkama pjesme s takvim tipom lirskoga subjekta brojne su, a zanimljivo je da Petrarca u *Kanconijeru* figuru zarobljenika koristi upravo kao metaforu za zaljubljenika, koji okovan ljubavnim verigama čuču u tamnici:

„Laskave su me u Amora nade
opet u staru tamnicu dovele,
a ključevi se u dušmanke sele,
što na sebe da mislim mi ne dáde.

(...)

I kao pravi zatvorenik bijedan
veriga velik dio sobom valjam,
a srce okom i čelom mi piše.“³⁵⁹

U Petrarce je tamnica samo metafora u kojoj je jasno naznačena figurativna narav usporedbe, dok je u Ujevića tamnica opisana kao stvaran, fizički prostor u kojemu se nalazi kazivač njegove „Molitve“. Bez obzira što se u interpretaciji čitava pjesma može tumačiti kao alegorija pa reći

³⁵⁹ Petrarca, *Kanconijer*, LXXVI, str. 223.

da je za lirski subjekt čitav svijet zatvor ili da je zatvor za njega njegova svijest i savjest, prostor pjesme u stihovima je konkretiziran, on ima svoju metonimijsku protežnost:

„U noći kad sam očajnički bdio
s pogledom rujnim povrh vlažna stropa,
(...)
koliko puta iz te crne jame
podigoh nebu ruke pune gnjeva,
(...)
Znam da ću dotle ostati bez glasa
i da će grobom biti mračna jama...“

Zaljubljenik kao neka vrsta sebra u Petrarce je dio amoroznoga vokabulara, dok u nekim Ujevićevim pjesmama više pripada religijsko-egzistencijalnom vokabularu. No, sebra kao zaljubljenika u petrarkističkom smislu koristi i Ujević u većem broju pjesama svojih prvih zbirki:

„Božanske žene, što u snu i slavi
čekate zoru pravednih oltara,
pred Vašim likom koljeno se savi,
a srce, zvučni plamen, već izgara.“
(„Žene među kraljicama“)

„Tebi, o Mila, što u slavi Rajne
razvijaš krila među Genijima,
u trubu duvaš ritme živodjane,
tebi se klanjam svitim koljenima.“
(„Vivijani“)

„ – Ljubljena ženo, ko si ti da jesi,
luđačku ljubav suvišno je kriti,
al ja sam sitan za sjaj što te resi,

pa makar jesam ono što ću biti. –
Ljubljena ženo, sina ljubav mrvi,

i ja sam zadnji, makar bio prvi.“

(„Tajanstva II“)

„da l' s pravom viknuh zadnje Tuge ove:

'Renate srcu rob za sva vremena?’“

(„Tajanstva III“)

„zar više biće, ja da volim? Baš te

obožavam, jer ne voli se svete.“

(„Tajanstva IV“)

„Hvala ti što si uzduž staze kalne

u obmanâ me zadržala hladu,

i mome žednom, mome žednom padu,

pružila putir neke patnje stalne.“

(„Vedrina II“)

„Sa iskrom sunca i bokom raja

ti čarno vladaš našim noćima

bez dara usne ili zagrljaja.“

(*Kolajna VI*)

„– Sa sjajna trona među bogovima

u moje misli kad je sišla Donna,

bila je kano zvučan pozdrav zvona

vlažnim pod zemljom tamničarskim tlima.“

(*Kolajna XV*)

Lirski subjekt Ujevićevih pjesma u kojima se razvija koncepcija ljubavnoga odnosa u pravilu je, u skladu s petrarkističkom poetikom, ponizni zaljubljenik koji pognute glave kleči pred uzvišenom gospom. Njegova je poniznost katkada toliko gorljiva da graniči s mazohizmom te se preobraća u mržnju: „– Mrzim te oči mračne i duboke, / kunem te noge pred kojima padam / i altar tijela gdje u prahu ležim;“ (*Kolajna IV*).

Uz dva navedena značenja figure sebra s kojom se identificira lirski subjekt u *Leleku sebra* i *Kolajni*, jednog religiozno-egzistencijalnog i drugog amoroznog, postoji i treće značenje, koje bismo jednostavno mogli nazvati političkim. S obzirom da su pjesme u kojima se lirski subjekt pojavljuje kao zagovornik određenih društvenih promjena u prve dvije zbirke malobrojne te da se sličan tip lirskega subjekta javlja u nekoliko Ujevićevih pjesama koje su nastale u istom periodu, ali su ostale izvan zbirke, analizi lirskega subjekta kao izricatelja eksplicitnih ideoloških poruka posvetit ću posebno poglavlje pod nazivom „Lelek političkoga sebra“.

4.4.3. Petrarkistički motivi

Osim već navedenih, Ujević koristi i brojne druge prepoznatljive petrarkističke motive. Tako, primjerice, u pjesmi „Čestitka za rođendan“ po uzoru na Petrarca i njegovo precizno datiranje prvoga susreta s Laurom – trenutak u kojemu se zbio *innamoramento* – bilježi svoj susret s Izabranom:

„Na dan kad imah dvaesedam ljeta
u cvjetnom sjaju julskog perivoja
ko listak moje srce zatrepeta,
jer tebe sreće, Izabrana moja.“

(„Čestitka za rođendan I“)

Ako je pjesma „Sanjarija“ evocirala Petrarčin prostor prvoga susreta, crkvu, „Čestitka za rođendan“ nadovezuje se ne samo na vrijeme toga događaja nego i na postupak uvođenja kalendara u kompozicijsku i narativnu organizaciju ciklusa. Naime, kod Petrarce trenutak prvoga susreta nije ograničen samo na inicijalnu pjesmu *Kanconijera*, nego će se lirski kazivač ritualno na njega referirati na gotovo svaku godišnjicu zaljublivanja, a takva će ciklična evokacija (ne samo zaljublivanja, nego poslije i Laurine smrti) sa strukturnoga gledišta u talijanskog pjesnika biti ključni princip organiziranja kompozicije velebnoga ciklusa u vrstu lirske fikcije, pomoću koje se s nekoliko osnovnih narativnih elemenata stvara iluzija širokoga vremenskog tijeka.³⁶⁰

³⁶⁰ Usp. Roland Greene, *Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton University Press, Princeton–New York, 1991.

Kod Ujevića, međutim, referiranje na vremenski trenutak prvoga susreta nema strukturnu funkciju uvođenja kalendara nego je riječ o jednokratnoj referenci na poznatoga ljubavnika-patnika iz svjetske literature i o još jednom znaku samoidentifikacije lirskoga subjekta.³⁶¹

Drugi dio „Čestitke za rođendan“ donosi još neke karakteristične petrarkističke motive. Tako, na primjer, lirski subjekt objektu svoje ljubavi izriče pohvalu da je „veća od rima“ u čemu se može iščitati ponavljanje jednog od *topoi* iz *Kanconijera*, naime pohvale da je Laurinu ljepotu nemoguće opjevati. U Petrarce se taj motiv javlja, primjerice, u sljedećim stihovima:

„Više sam puta pjesmu skladat htio,
no pero, ruka i sva pamet mi je
posustala pri prvoj već teškoći.“

(XX)

„Ne mogoh stoga nikad složiti riječi
da i drugi ih osim mene pamti;
tolik mi strah i slabost Amor stvori.

Sad dobro znam da ljubav koja plamti
vezuje jezik i duhove priječi:
tko može izreći plam taj slabo gori.“

(CLXX)

„u jednom samo kob joj ne bje sklona,
kad htje da o njoj i moj stih se čuje,
jer njenoj hvali možda škodim time.“

(CLXXXVII)

„Ne bi poletjet mogla umu krila,
ni strogu stilu, jeziku, gdje Narav
poletje tkajuć slatkost čvora mila.“

(CCCVII)

„Poslije sam zalud često kušo njenih

³⁶¹ S organizacijom lirskoga vremena u *Kolajni* stvari stoje nešto drukčije. O tome vidi poglavlje: „Ujevićeva *Kolajna* i poetika kanconijera“.

ljepota čar potómstvu što dohodi
pjesmom ocrtat, ljubav, čast nek' godi
ona, no stilom lijep joj lik ne pren'ih.
(CCCVIII)

„Vrhunski zvuk se rima još ne čuje:
po sebi znam; a svak je dokaz toga
tko zbori što o ljubavi il sroči“
(CCCIX)

Od ostalih petrarkističkih postupaka vrijedi istaknuti uporabu kataloga ženskih dijelova tijela, čije je nabranjanje po liniji od glave do nogu postalo kodificirani postupak gotovo svake petrarkističke lirike, a rabi ga i Ujević, i to u tzv. kratkom kanonu, koji ne prelazi granicu grudi.³⁶²

„Miris ljepote struji u toj kosi,
njene su usne pune, slatke varke,
njene su ruke drhtave i žarke,
ponor i plamen usred oka nosi.

– Ko hladna mana misao me rosi
na njezin pokret, a ko igra barke
sjećanje na te pune zjene jarke
kojima struje iskre i zanosi. –“

(*Kolajna IV*)

„U svili skuta šuštavoj Superna
pronosi zvijezdu brojnih lažnih sreća;
na čista jutra njen nas pogled sjeća,
a milost sipa mala ruka smjerna.

³⁶² Tomislav Bogdan upozorava da takvi opisi ženske ljepote u ranonovovjekovnoj lirici jesu kompatibilni s petrarkizmom, no da porijeklo sama postupka nije petrarkističko, nego srednjovjekovno ili čak antičko. Kratki kanon uključuje opis ženskoga lica (oči, kosa, obraz, usta), a dugi detaljniji opis lica te ostalih dijelova tijela sve do stopala. Ujevićev opis prelazi granice kratkoga kanona samo uvođenjem motiva ženskih ruku. Tomislav Bogdan, *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*, Disput, Zagreb, 2012, ovdje str. 203.

Tananih kosa žutost neizmijerna
ko zrelo žito struji preko pleća.
Zadah je sjete melem zadnjih svijeća,
a riječ i pokret svima pričest vjerna.“

(*Kolajna XV*)³⁶³

U Ujevićeva je žena, kako smo naglasili, u pravilu prikazana jednostrano, i to s religijskim atributima. Ona tako ne samo što je jednostrano idealizirana u odnosu na Baudelairea, nego je idealizirana i u odnosu na Petrarčin prikaz žene. Naime, i u Petrarce i u njegovih sljedbenika žena se nerijetko prikazuje kao okrutnica jer ne uzvraća pjesnikovu ljubav pa će Leonard Forster ustvrditi da slika žene u petrarkizmu ima nešto sadističko.³⁶⁴ Uz takvu negativnu atribuciju obično se vežu bezbrojne varijacije motiva „srca od leda“, no u Ujevića žena gotovo redovito ima samo anđeoske osobine – te je u tom smislu, kako je ustvrdio Ante Stamać, sličnija Danteovoj Beatrice, no Petrarčinoj Lauri. Na završetku drugog dijela pjesme „Čestitka za rođendan“ i u Ujevića će se javiti motiv „srca od leda“, no on neće biti rezerviran za kritiku gospine hladnoće, nego za opis beščutnoga mnoštva usred kojega se pojavilo „više biće“:

„I dokle dijeliš gordi čar pogleda,
prosjačkom ljudstvu carsku milostinju,
tvoj vedri osmijeh kroz srca od leda,

ko zora ruža u docnome inju,
svu našu staru misao izjeda
i potapa je u sinjem milinju.“

U navedenim stihovima javlja se još jedan eminentni petrarkistički motiv, opjevan u velikom broju Petrarčinih pjesama i uzdignut do razine teme nekih od najljepših i najpoznatijih pjesama *Kanconijera*. To je motiv ženskih očiju („I dokle dijeliš gordi čar pogleda“), koji se javlja u mnoštvu pjesama *Kanconijera*, jednako kao i čin motrenja ili gledanja, ali i zapreke koje pred tim motrenjem iskravaju:

³⁶³ Usp. na primjer pjesme CLXV i CC iz *Kanconijera*.

³⁶⁴ Usp. „If there is something masochist about the petrarchistic lover, there is something of the sadist in his picture of his beloved.“ Leonard Forster, loc. cit., str. 15.

„Smirim se tu pa u to stanje panem
da s podna, zorom, navečer, u noći
u mislima su sved mi one oči,
te snim i hajem samo njihov znamen.“

(CIX)

„No oči blage, vi s kojih je pao
na mene udar neobranjiv, gorak,
ispod me nagog vidite, i zdvora,
premda zbog bola nisam plakat stao.“

(XCV)

„Uvijek ću mrzit prozor s kog dolèti
tisuću strijela koje Amor hita,
što neka od njih ne bje ubojita,
jer lijepo je, dok život cvjeta, mrijeti.“

(LXXXVI)

„A kad ih sklapa, svu sreću što sije
gaseć mi, čedno, il zbog oholosti,
uzrok će biti da ću umrijet prije.

I ruke bijele također se bojim,
što spravna sved me mučit bje iz zlosti,
i kao hrid mi ispred oči stoji.“

(XXXVIII)

„K tom lijepom i žuđenom licu
uprte bjehu žudne oči moje,
kad Amor pruži, ko da veli 'što je?'
čašćenu ruku, drugu ljubljenicu.“

(CCLVII)

Svakako su najpoznatije pjesme *Kanconijera* u kojima se pojavljuje ovaj *topos* tri kancone (LXXI–LXXIII) posvećene očima (*cantilenae oculorum*), „tri sestre“, kako se tradicionalno nazivaju prema završnim stihovima druge kancone. Pjesme ovoga mini-ciklusa, osim žanra, dijele i istu versifikaciju, a evo jednog od dojmljivijih opisa Laurinih očiju iz njih:

„Ljupke, anđelske iskre, pune sreće
životu mom, u kom užitak plane,
koji me slatko ubija i steže:
ko što nestajuć bježe
sva svjetla kad vaše blistat stane,
tako sred grudi mojih,
milina kad tolika u njih pane,
ništa, nijedna misao ne postoji,
te Amor s vama sam u njima stoji.“

(LXXII)

I u Ujevićevim prvim zbirkama, u pjesmama upućenim obožavanoj ženi, motivi ženskih očiju, pogleda i motrenja, očekivano se, javljaju često. Ivana Drenjančević u svojoj je interpretaciji *Kolajne* ustvrdila da u zbirci ključnu ulogu ima motiva „oka“:

„Mogli bismo ustvrditi kako se cijelom Kolajnom provlači jasna želja da se vidi i da se da na uvid. Lirski iskazivač u više će se navrata legitimirati upravo činom gledanja, kao onoga koji gleda u tragove iskazivačeva gledanja, na svoju gledalačku poziciju.“³⁶⁵

Jednako se i u *Leleku sebra* često javlja ovaj karakteristični petrarkistički *topos* pa će lirski kazivač Dori Remebot zapjevati: „Svete joj oči kazuju: nevina, / a bijele ruke dršću rajskom strasti.“ („Molitva Bogomajci IV“), a u pjesmi „Misao na Nju II“ iz magle i žuta dima (kao zapreka pogledu) najprije će se pomaljati ženske oči: „zjene se krijese neke ljubavi (...), predivne boje šarnog irisa, / vi arabeske moje dragane, / prepune vi ste miomirisa“. Upečatljivost ženskoga pogleda koja je svojedobno zatravila Petrarca prvi je dio ženskog lica koji primjećuje i Ujevićev iskazivač: „Gle, čudne žene idu ulicama / i vuku neku tugu neizmjernu / u očima što bodu sulicama“. Ženski pogled, u skladu s transcendentnim porijeklom

³⁶⁵ Ivana Drenjančević, „Vizualnost 'Kolajne' Tina Ujevića, u: Tvrtko Vuković (ur.), *Muzama iza leđa. Čitanja hrvatske lirike*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2010, str. 31-50, ovdje 34.

obožavane, imat će i čudotvorna svojstva: „jer drača cvjeta kamo pogled baci“ (*Kolajna* XXXVI), pa će i iskazivačevo gledanje ženskoga pogleda u njemu pobuđivati sinestezijske efekte: „a njezin je pogled tiji šuštanj granja“ (*Kolajna* XXVI). Također, u gesti prisjećanja ženske oči imat će povlašteno mjesto u katalogu dijelova ženskoga tijela:

„Nikada više neću sresti one
blažene oči sanjarskih badema,
ni rajski osmijeh plašljive Madone,
ni krotko čelo, mudra usta nijema (...)“
(*Kolajna* XXII)

„Pa neka sniva kroz vinske kristale
oči Beate ili rajske duge (...)“
(„Želja“)

Slično kao što je u Petrarce žena ponekad bila zaklonjena pogledu, tako se i u Ujevića javljaju prepreke pogledu lirskoga kazivača. Ivana Drenjančević tako nabraja brojne primjere iz *Kolajne* u kojima se lik žene javlja u zlatnom bljesku koji sprečava gledanje (npr. „od tvojih čari i od bljeska zlata, / od dvora strepim kuda imam ući“, IX; „u kiti svjetla“, XXXVI; „sjajem krina“, XIII; „bljeskom kreta“, XXXIV) te konstatira: „Tijelo ženskoga subjekta kao da uvijek ili izmiče zaklonjeno preprekama koje priječe prodiranje pogleda, ili ostaje tek u obrisima. (...) Niz zasljepljivanja stvara privid nečega iza blještavila što je moguće vidjeti i tako potiče nikad zaključivu želju da se nanovo gleda.“³⁶⁶

Ovome treba dodati da postupak prikazivanja voljene žene u bljesku i zasljepljujućem svjetlu ima i svoju literarnu povijest, a svoju je kanonizaciju stekao Danteovim epom *Božanstvena komedija*, gdje se Beatrice na kraju „Čistilišta“ te na brojnim mjestima u „Raju“ prikazuje kao da sjaji ili stoji usred snažnoga svjetla, a jednako se i likovi svetaca koje Danteov protagonist i ona susreću na svom putovanju pojavljuju u zasljepljujućem svjetlu:

„Moje se oči zagledaše tako,
ugasit željne žeđ od deset ljeta,
da mi utrnu drugo čulo svako

³⁶⁶ Ivana Drenjančević, loc. cit., str. 43.

(...)

I ko što biva kada nam žestoka
sunčana svjetlost naglo oči zgodi,
ja ostah čas ko slijep na oba oka.“³⁶⁷

„Sve joj se lice kanda ognjem oda,
u očima joj bila radost štedra –
al bolje da se tu ni riječ ne doda.“³⁶⁸

Zacijelo je najpoznatiji prizor zasljepljivanja iz *Komedije* onaj na početku 25. pjevanja „Raja“ kada u susretu sa Svetim Ivanom Evanđelistom Danteov junak i pripovjedač potpuno gubi vid. Tijekom 25. i 26. pjevanja, dok ispituje Sv. Ivana o ljubavi, on je čitavo vrijeme slijep, a vid će mu se vratiti tek na kraju 26. pjevanja kada od Beatricina sjaja, koji ga je ranije zasljepljivao, opet progleda:

„Kakav je onaj što pilji i hlepi
vidjet smračenje sunca djelomično
koji, da vidi, ne videć oslijepi

tako od ognja drugog postah slično (...)“³⁶⁹

„Dok sam zbog vida dvoumio zgasla
iz blistavoga plama što ga zgasi,
izađe dah s kog pažnja mi je rasla (...)“³⁷⁰

„I kako oštra svjetlost budi snena
zbog vidnog duha kojino poteče
k blistavilu što stiže preko mrena,

a, probuđeni to što vidi niječe,
toliko budnost nesvijesna je nagla,

³⁶⁷ Dante, *Božanstvena komedija*, „Čistilište“, pjevanje XXXII, stihovi 1-3, 10-12, prev. Mihovil Kombol i Mate Maras, Globus media, Zagreb, 2004.

³⁶⁸ Dante, *Božanstvena komedija*, „Raj“, pjevanje XXIII, stihovi, 22-24.

³⁶⁹ Dante, *Božanstvena komedija*, „Raj“, pjevanje XXV, stihovi 118-121.

³⁷⁰ Dante, *Božanstvena komedija*, „Raj“, pjevanje XXVI, stihovi 1-3.

dok rasudba u pomoć ne priteče;

tako iz mojih očiju sva magla
zbog zrake koja tisuć milja sije
nestade, jer je Beatrice nagna (...)“³⁷¹

Ujevićeva *donna amorata* poput Beatrice također povremeno uzrokuje sljepilo lirskoga kazivača, a taj njezin atribut zacijelo treba dovesti u vezu s moralnom čistoćom, što je još jedna poveznica s književnim postupcima *trecenta*.

„Ona je ponos i gubitak vida,
a ja je žudim slašću ili čašću,
i ljubav nema koprene ni stida.“
(„Romar II“)

„Gospodska Dušo, ti si vrelo slijepih,
a drugi – čeljad tamnica i ludnica (...)“
(„Duhovna klepsidra V“)

Na Dantea evociraju i riječi koje Ujevićevu lirskom subjektu upućuje voljena žena u pjesmi „Tajanstva“: „Mojom stopom idi, / pokazat ću ti kako gospe ljube / i dati pogled koji globus vidi.“ „Pogled koji globus vidi“ može se iščitati kao mističko uzdizanje k Bogu, odnosno uzašašće nebesima kako bi se došlo do Boga u empireju, a to je vertikalna koja se Danteov protagonist uspinje u pratnji Beatrice u „Raju“.

„Ti tupiš sam svoj um zbog tvoje
predodžbe krive pa sljepoćom plaćaš,
što ne bi, da se tlapnje riješiš svoje.

Nisi na zemlji, ko što ti to shvaćaš (...)“³⁷²

„Ja u nju gledah, ona u visinu,

³⁷¹ Dante, *Božanstvena komedija*, „Raj“, pjevanje XXVI, stihovi 70-78.

³⁷² Dante, *Božanstvena komedija*, „Raj“, pjevanje I, stihovi 88-91.

i možda dok se strijela na luk djene
i s otonca odleti u daljinu,

ja stigoh gdje mi stvar čudesna zjene
privuče k sebi; stog ona za koju
ne bjehu moje misli sakrivene,

radosna lijepa, na stranu će moju:
'Zahvalno digni dušu k Bogu sade
po kom smo s prvom zvijezdom već u spoju.'³⁷³

Ako se žena u Ujevića često prikazuje u atributima sjaja i svjetla te se tim vizualnim korelatima iskazuje njezina idealna narav, sve ono grešno i tegobno, prozaično i banalno što okružuje lirskoga kazivača bit će iskazano antinomijom svjetla: mrakom.

„Sunčane duše, zjeni poklonika
zaman Vas skriva zločinačka tama;
pobožnu ljudstvu fali Vaša slika,
jer Vi ste Žene među Kraljicama.“
(„Žene među kraljicama“)

„Tmurne se misli reska svjetla boje;
krv u moždane, mozak van da skoči;
nad mojim mrakom sjevaju tek tvoje,
tuđinska ženo, samilosne oči.“

(*Kolajna XXX*)

Antiteze svjetla i tame provlače se kroz Ujevićeve stihove u prvim zbirkama i one su jedan od osnovnih stilskih postupaka iskazivanja razapetosti lirskoga kazivača između ideala i realiteta. Takav postupak gradnje pjesama na suprotstavljenim leksemima ima porijeklo u Baudelairea za kojega je Hugo Friedrich ustanovio dvije suprotstavljene skupine ključnih riječi; s jedne strane tu su: pomrčina, ponor, strah, praznina...; a s druge uzlet, azur, nebo, ideal... S tim da se sraz tih dviju skupina u francuskoga pjesnika katkada zbiva na razini sintagme (npr.

³⁷³ Dante, *Božanstvena komedija*, „Raj“, pjevanje II, stihovi 22-30.

zamamna jeza, cvjetovi zla), što Friedrich naziva „leksičkim disonancama“³⁷⁴. No kod Ujevića takve su sintagme vrlo rijetke. Ante Stamać primjećuje da su u njegovoj lirici, za razliku od Baudelairea, znatno češće „leksičke konsonance“: „U njega su [Ujevića] običniji 'pojačavajući epiteti', koji imenici pridaju istaknutije svojstvo, jaču obojenost, zanosniji ili grčevitiji emocionalni naboj, izražaj kojega se u stanovitom smislu pročišćuje od 'suprotnorodnih' epiteta.“³⁷⁵

Kod Ujevića zaista jesu češće „leksičke konsonance“, ali na suprotstavljenosti ideala, poleta i optimizma te stvarnosti, malodušja i pesimizma, često i na vrlo malenom prostoru pjesme, znat će izraziti, u maniri *ubi sunt*, rezignaciju sadašnjega stanja u odnosu na mladenačko ili dječjačko „stanje sreće“ (kurzivom označavam antinomije):

„Po kakovim evo padoh *garištima*?
Gdje se prosu mojih *zubalja* svih *pepo*?
Što bi s *ognjištima*, s mojim *žarištima*?
Kuda li se *vustrg* moj i *gnjev* rastepo?“
(„Na povratku“)

Jednako tako lamentacije Ujevićeva lirskoga kazivača uglavnom će biti iskazane u tonovima mraka i tame pa neka vrsta namjernoga sljepila i zatvaranja pred vanjskim svijetom postaje pretpostavkom za analizu vlastite unutrašnjosti:

„Od danjeg Svjetla, ko od svoga mraza,
očni se kapci sklapaju i kriju.“
(„Duhovna klepsidra II“)

„U mojem vrisku bez prestanka
tim zamračenim ponoćima
bugarim pogreb svoga sanku
sa neizbježnim stradanjima.“
(*Kolajna XXXIX*)

³⁷⁴ Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, str. 49-50.

³⁷⁵ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 63.

Noć kao vrijeme pogodno za introspekciju i mističke uzlete lirski kazivač će nekada u figuri prozopopeje otvoreno prizivati: „Teci, o Noći! Sveta, budi gluha! / I struji mračno, i stremlje duboko / u ponor moga izgubljenog uha, / i svladaj moje zapaljeno oko;“ („Maštovita noć“).

U skupini pjesama u kojima je vrijeme iskazivanja noć zacijelo je najpoznatija pjesma XXI *Kolajne*, koja je u zbirci *Ojađeno zvono* objavljena samostalno pod naslovom „Notturmo“. U njoj lirski subjekt u prezentu u napregnutim i grozničavim slikama, koje evociraju mistička iskustva, gradi pjesmu na suprotstavljanju motiva svjetla i tame (žari, ozari, ljepote, zublja / noćas, umrijet ću, strašna, tišini, samoći) te iskazuje svoje ekstatično stanje:

„Noćas se moje čelo žari,
noćas se moje vjeđe pote;
i moje misli san ozari,
umrijet ću noćas od ljepote.

Duša je strašna u dubini,
ona je zublja u dnu noći;
plačimo, plačimo u tišini,
umrimo, umrimo u samoći.“

Premda čitana izvan konteksta ciklusa *Kolajne* – a takvu je dekontekstualizaciju legitimirao i sam pjesnik kada je „Notturmo“ zasebno objavio u *Ojađenu zvonu* – pjesma se čini kao da ljubavnu temu dodiruju tek neizravno, simboličnim iskazom da će lirski kazivač umrijeti noćas od ljepote. Ali taj se izraz može shvatiti i općenito kao čista ideja, dakle kao netjelesni, nesenzualni, mistički entitet. Doduše, u kontekstu *Kolajne*, u kojoj je pjesma okružena drugim pjesmama koje imaju ljubavnu tematiku, čitatelj i ovu pjesmu čita kao da se riječ „ljepota“ odnosi na žensku ljepotu, premda ona i u slučaju ovakva tumačenja ostaje pomalo apstraktna. Iz perspektive danteovsko-petrarkističkoga interteksta zanimljivo je upozoriti da Petrarca u *Kanconijeru* također velik broj pjesama smješta u noćni ambijent. Naročito to čini u drugom dijelu ciklusa, u pjesama koje opjevavaju razdoblje nakon Laurine smrti, jer se lirskom protagonistu upravo u snu često ukazuje mrtva Laura.³⁷⁶ No i u prvom dijelu ciklusa javljaju se nokturni u kojima lirski subjekt tjeskobno pati zbog nesretne i neuzvrćene ljubavi:

³⁷⁶ Usp. na primjer sonete CCCXXXIX–CCCXLIII *Kanconijera*.

„Sada kad nebo, zrak i zemlja sniva,
zvijeri i ptice miruju u lugu,
zvjezdana kola vodi Noć u krugu,
u logu more bez vala počiva,

bđim, mislim, gorim, plaćem; ta što živa
mući me, sved uz slatku mi je tugu:
gnjevan i bolan vodim bitku dugu,
tek na nju misleć, mir se u me sliva.“

(CLXIV)

„Kad sunce zlatni kar u moru kupa,
a uzduh naš i duh mi pune tame,
s nebom, i zvijezdam, i s mjesecom, za me
puna tjeskobe teška noć nastupa.

Oh, tada k njoj što ne sluša me stupa
jedna po jedna prića moje čame,
a svijet i slijepa sudba mene mame
na plać, i gospa, i Amor s njom skupa.“

(CCXXIII)

Premda nokturno kao lirski žanr u kojemu u lirski subjekt u noći, kada granice između jave i sna postaju relativne, iznosi svoje razmišljanja i raspoloženja, ima dugu tradiciju u lirici, čitanje Ujevićeva *notturna* na podlozi Petrarčinih svakako potencira latentnu amoroznu tematiku pjesme. Doduše, Ujevićev kazivač svojom rastrganošću i žudnjom za let u smjeru viših sfera duha te posljedičnim razočaranjem i pesimizmom nadograđuje amorozni sloj, ističući čovjekovo stremljenje prema idealu kao jedan od osnovnih problema cjelokupne ljudske egzistencije (a ne samo u odnosu prema ženi).

Niz sadržajnih reminiscencija na starije talijansko pjesništvo u Ujevića koje smo izložili ne predstavlja zaključen popis nego samo izdvajanje karakterističnih općih mjesta lirske tradicije bez koje se Ujevićeve prve zbirke ne bi mogle u punini razumjeti. Tom nizu može se pridodati i ukazivanje na specifičan prostorni odnos lirske kazivača i žene, koji je u Ujevića mjestimice

analogan nekim Petrarčinim prostornim situacijama. To je odnos promatrača koji s ulice ili svoga prozora gleda u ženski lik na prozoru kuće preko puta:

„– S prozora tuđeg zurila je na me,
u mojem ognju kamenita glava;
i dok ispijah medne dojke tame
varala mene maštom molitava (...)“

(„Maštovita noć“)

„Kad vidim njenu bijelu sliku
usred okvira svog prozora,
grudi mi trešte na muziku
beskrajnu, голу našeg mora.“

(*Kolajna VII*)

„Iz tvoga doma zijaju ovamo
ledena stakla sa nepovjerenjem,
a moje oči okrenute tamo
pilje sa željom, stravom, nestrpljenjem.“

(*Kolajna VIII*)

„Uvijek ću mrzit prozor s kog doleti
tisuću strijela koje Amor hita,
što neka od njih ne bje ubojita,
jer lijepo je, dok život cvjeta, mrijeti.“

(*Kanconijer LXXXVI*)

U dvije pjesme iz prvih Ujevićevih zbirku javlja se i usporedba žene s košutom, odnosno srnom, što je još jedna, manja, ali nedvojbena reminiscencija Petrarce:

„Božanske žene, sva ljepota svijeta
i lavska gordost i plahota srne
kroz Vaše čari uzvišene cvjeta (...)“

(„Žene među kraljicama“)

„ja te još motrim kraj ponosnih dveri,
košuto plaha, dokle hitaš gradu (...)"

(*Kolajna XLVIII*)

Ista usporedba javit će se i u četvrtom dijelu pjesme „Polihimnija“ iz zbirke *Auto na korzu*, u kojoj se na više razina evocira intertekst starije talijanske poezije, pa i u usporedbi lirskoga subjekta s likom iz Ariostova epa *Bijesni Orlando*:

„Djevojko iz moga kvarta koju sam gledao kako
stopama košute tijesnom pobožnom ulicom hrli,
meni je naraslo srce, jer sam se smatrao Mako,
tebi je bolest dala Osmijeh, već neumrli.“

(„Polihimnija IV“)

Usporedba ženskoga subjekta s košutom u Ujevića ostaje samo pjesnička slika, ali ona u svojoj dijakronijskoj vertikali ima porijeklo ne u samoj komparaciji sličnosti žene i životinje s obzirom na određena psihička svojstva (plahost), nego evocira i specifičnu situaciju odnosa lirskoga subjekta i ženskoga objekta. Riječ je o odnosu između lovca i lovine, koji u Petrarce nije lišen erotskih konotacija, a u isto vrijeme prikazuje ženski subjekt kao izvor snage, pa i potencijalne revitalizacije onemoćaloga lirskog subjekta.³⁷⁷

„Ta luda žudnja toliko me mori
slijediti stalno onu što mi bježi
i izmakavši Amorovoj mreži
lagano leti pred krokom mi sporim.“

(VI)

„i gledam sunce, tako da u tami
moj pogled zgasnu sjaj što na nj se sliva,
i srnu lovim što se bježeć skriva,
vol šepav, slab i spor, kog ona mami.“

(CCXII)

³⁷⁷ Usp. Roland Greene, loc. cit., str. 138.

4.4.4. *Terza rima*

Ujević se na poeziju talijanskoga *trecenta* referirao i na razini forme upotrebom tercine u nekoliko pjesama *Leleka sebra*. Tako u pjesmama „Romar I“, „Svakidašnja jadikovka“, „Misao na Nju I i II“ i „Žene“ koristi ovu strofu, a u njezinu je uporabu na metametričkoj razini snažno upisano značenje koje tom obliku dao Dante, koji ga je uveo u pisanu književnost, odabravši je kao poetski oblik svojega epa *Božanstvena komedija*.³⁷⁸ Inače, eksplicitne reference na Dantea mogu se pročitati na više mjesta *Leleka sebra* i *Kolajne*. Tako će jedno od imena koje će lirski kazivač nadjenuti svojoj idealnoj ženi biti Beatrice („Jer čista suza biva vrelo zvuka, / i genij spasa lice Beatrice“; „Vedrina II“), a u „Molitvi Bogomajci IV“ izravno će spomenuti i Danteovo djelo *Vita nova*: „I da se plače, i da se vjera rekne, / i svaki uzdah bude *Vita Nuova*, / a svaka suza drugi sjajni alem.“

Iz Danteova prosimetruma, koji kao i kasniji Petrarčin znatno složeniji *Kanconijer*, pripovijeda povijest jedne ljubavi od trenutka zaljublivanja do smrti voljene žene i poslije toga, Ujević je uzeo i *motto* za pjesmu „Romar“, i to iz soneta u kojoj Danteov lirski subjekt govori kako nema većeg bola od njegovog: „O voi che per la via d'Amor passate, / attendete e guardate, / s'egli è dolore alcun, quanto il mio grave.“³⁷⁹

Kao još jedan argument u prilog povezanosti i isprepletenosti biblijskoga i trecentističkoga amorznoga diskursa vrijedi istaknuti da su navedeni početni stihovi Danteova soneta zapravo vjerna parafraza prve Jeremijine tužaljke ispjevane u povodu uništenja Jeruzalema: „O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte: / Si est dolor similis sicut dolor meus.“ A tu tekstualnu pozajmicu otkriva nam Dante u svojim objašnjenjima i raščlambama soneta i kancona koje redovito donosi na krajevima poglavlja.³⁸⁰

Ujevićeva uporaba tercine u četiri pjesme *Leleka sebra* znak je intertekstualnoga odnosa. Premda je svaki stalni poetski oblik intertekstualni fenomen, tercina se razmjerno rijetko

³⁷⁸ Strofu „Svakidašnje jadikovke“ čitam kao tercinu, iako stih pjesme nije jedanaesterac niti je pjesma rimovana. Usprkos tome, strofu se, držim, u osloncu na semantički sloj pjesme, može tumačiti kao varijantu tercine ili barem kao metričku aluziju na strofu *Božanstvene komedije*. U pjesmi „Romar I“ također se javlja osmerac, a ne jedanaesterac, ali veze s izvornim oblikom *terza rima* još su čvršće: u pjesmi se javlja ulančana shema rimovanja (*aba bcb cdc* itd.), a pjesma završava izdvojenim stihom. Za osnovne informacije o tercini vidi: Svetozar Petrović, „Stih“, u: Zdenko Škreb, Ante Stamać (ur.), *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb, ⁵1998, str. 283-334, osobito 304-305.

³⁷⁹ Dante Alighieri, *Vita nova*, str. 22-23.

³⁸⁰ Cijela strofa u prijevodu na hrvatski jezik glasi: „Svi vi što putem prolazite, / pogledajte i vidite / ima li boli kakva je bol / kojom sam ja pogođen, / kojom me Jahve udari / u dan žestokoga gnjeva svoga!“ (Tuž, 1,12, Biblija, str. 963)

koristila i u europskoj i u hrvatskoj književnosti.³⁸¹ Zato su u njezino generičko pamćenje izrazito upisane poetske i religiozne konotacije koje u čitatelja i pjesnika pobuđuje Danteova poezija. U tom smislu Ujevićeva uporaba tercine u spomenutim pjesmama zacijelo nije motivirana formalnom strukturom oblika koja je čini „podesnom za neko neprekinuto, povezano kazivanje ili razmatranje“.³⁸² Jednako tako manje je važno što tercina zbog ulančanoga povezivanja rima između terceta ima „snažnu inerciju prema naprijed“ („a powerful forward momentum“) te „sugerira procese bez početka ili kraja, neodoljiv *perpetuum mobile*“ („suggests processes without beginning or end, an irresistible *perpetuum mobile*“).³⁸³ U prvom redu tercinu u Ujevića treba čitati na metametričkoj razini kao evokaciju duha i imaginarija Danteove poezije, kao identifikaciju Ujevićeva lirskoga subjekta s protagonistom Danteove poezije te kao evokaciju kršćanske simbolike (Sveto Trojstvo i dr.) koja je i navela velikoga Firentinca da u osloncu na talijanski narodni ritornel oblikuje strofu *terza rima*.

Pri tome, rekao bih, ne treba tražiti jednoznačne semantičke učinke koje prizivanje Dantea proizvodi prilikom čitanja *Leleka sebra*. Formalne i sadržajne reference na talijanskoga pjesnika ne služe kako bi čitatelja pretvorila u detektiva, koji će slijeđenjem indicija na kraju istrage otkriti ključ za razumijevanje Ujevićeva teksta skriven u intertekstu. Intertekstualni odnos Ujević–Dante više je aluzivnoga karaktera, a reference na *Vita Nova* ili *Božanstvenu komediju* služe da izraze bliskost Ujevićeva poimanja svijeta i čovjeka s onim srednjovjekovnim. Pitanja o čovjekovoj razapetosti između dvaju suprotstavljenih polova, između grijeha i vrline, tijela i duha okupiraju podjednako i Danteovu i Ujevićevu poeziju pa bez obzira na to što su odgovori na njih bitno drukčiji, u skladu s povijesnim razvojem i mijenama svjetonazora, upravo je ta razapetost ono što Ujević želi tematizirati kroz određene reference na talijanskoga pjesnika.

Pjesma „Žene“ jedna je od nekoliko u kojima Ujević koristi tercinu i jampski jedanaesterac. Premda tema naizgled sugerira ljubavni sadržaj stihova, eksplicitne amorozne tematike u njima nema. Kazivač opisuje skupinu žena koje hodaju ulicom, a njihovi pogledi („što bodu sulicama“) sugeriraju patnju i smrt njihovih muževa u ratu („jad pogibije onih što su pali / za

³⁸¹ Usp. „Tercina ili terza rima“ u: *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, str. 812; Svetozar Petrović, „Stih“, u: Zdenko Škreb, Ante Stamać (ur.), *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb, ⁵1998, str. 283-334, osobito 304-305. Svetozar Petrović u kratkom opisu uporabe tercine u pjesnika južnoslavenskih književnosti spominje i Ujevića te kao primjer donosi pjesmi „Misao na Nju I“: „Vlastiti je biljeg dao tercini Tin Ujević; stih je njegove tercine redovito jampski započet lirski deseterac, koji u tenoru prelazi u dvanaesterac, a srokovni su najčešće daktilski.“ (str. 304). Formalna analiza Ujevićeve tercine ostat će izvan okvira našega razmatranja.

³⁸² Svetozar Petrović, „Stih“, str. 304.

³⁸³ „Terza rima“, u: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, ⁴2012, str. 1423.

slavnu krpu i lozinku bijednu“). Pjesma postavlja pitanje kako dalje živjeti „kad se jad prežali“ jer emotivni oporavak („povratak srdaca“) ili pak povratak onih preživjelih iz rata neće donijeti smirenje nego tjeskobu. Sadašnja tuga duboko u nutrini skriva nekakav neodređeni nemir („a nešto svima usred grudi tutnji / ko sveta bura ili pjesma krvi“), koji se ne razrješuje, a posljednji, izdvojeni, sintaktički samostalan stih pjesme sugerira njegovu nadolazeću eskalaciju („Povorka žena ulicama vrvi.“).³⁸⁴ Ako prihvatimo ovakvo tumačenje stihova, vidimo da je tema pjesme izrazito moderna. Na Dantea se pak upućuje odabirom tercine i latentnom ljubavnom tematikom – tugom zbog smrti ili odsutnosti dragih, no njezin je prikaz donekle izokrenut u odnosu na pjesničke konvencije: žene su te koje pate zbog smrti voljenih. Pri tom žene i dalje ostaju objekti pogleda (muškog) lirskoga kazivača, Ujević ne ide toliko daleko da bi njihovoj patnji podario glas. Danteovska je i temeljna situacija: lirski kazivač na ulici promatra skupinu žena koja prolazi i nastoji uhvatiti njihov pogled. U *Vita nova* postoji više sastavaka koji u proznim dionicama opisuju takvu situaciju, prolazak gospoja u pratnji, dok lirski kazivač stoji po strani na ulici i nastoji među njima susresti Beatričin pogled ili pozdrav jer oni imaju blaženi učinak na njega:

„Posljednjeg od tih dana zbilo se da mi se ova čudesna gospoja prikazala odjevena u prebijeje haljine između dviju plemenitih gospoja što po dobi bijahu starije od nje; prolazeći putem svrnu pogled prema onoj strani gdje stajah pun straha, i svojom neizrecivom ljubeznošću, poradi koje je sada nagrađena u vječnom životu, pozdravi me tako kreposno da mi se učini vidjeti sve stupnjeve blaženstva.“³⁸⁵

U Ujevićevim stihovima teško bi bilo očekivati blaženstvo, a atmosfera susreta sa ženama na ulici u njegovoj je pjesmi tjeskobna i nelagodna. Ipak, moderni odnos muškarca i žene, u sjeni rata, Ujević je uspio prikazati upravo u dijalogu s Danteom, prizivajući jednu ishodišnu situaciju njegova teksta, no s bitno drukčijim ishodom, slutnjama i uvjerenjima.

Ako je danteovsku poetsku formu *terza rima* Ujević u *Leleku sebra* koristio u razmjerno malenom broju pjesama, i to prvenstveno kao intertekstualni signal, čitava je *Kolajna* oblikovana kao lirski ciklus u kojemu se učestalo javlja ljubavna tematika, što snažno upućuje na poetsku formu u kojoj je ostvareno jedno drugo veliko djelo talijanske protorenesanse:

³⁸⁴ Prilikom prve objave pjesme u beogradskom izdanju *Leleka sebra* posljednji se stih ponavlja dva puta. Nejasno je li riječ o tiskarskoj pogrešci ili o autorovoj namjeri. U drugoj objavi pjesme u zbirci *Rukovet* posljednji se stih ne ponavlja.

³⁸⁵ Dante, *Vita nova*, prev. Mirko Tomasović i Tonko Maroević, Zagreb, Matica hrvatska, 1999, str. 11.

Petrarcin *Kanconijer*. Stoga ću u narednom poglavlju pokušati odgovoriti u kojoj se mjeri *Kolajnu* može čitati kao modernističku varijantu ljubavnoga kanconijera.

4.5. Ujevićeva *Kolajna* i poetika kanconijera

Splet izvanknjiževnih, pragmatičnih okolnosti ili „klasični nesporazum“ između pisca i izdavača, kako ga je nazvao Miroslav Vaupotić, a koji je doveo do toga da Ujevićeva *Kolajna* bude sa zakašnjenjem objavljena 1926. u Beogradu kao samostalna knjiga, premda je pjesnik izvorno zamislio da s *Lelekom sebra* tvori jedinstveno djelo kao njegov drugi dio, u književnopovijesnoj rekonstrukciji faza Ujevićeva stvaralaštva, očekivano, nije odigrao presudnu ulogu. U brojnim periodizacijama Ujevićeva pjesništva *Lelek sebra* i *Kolajna* u pravilu se razmatraju kao kompleks koji reprezentira drugu etapu u pjesnikovu opusu, i to ne dakako zbog kronološkoga sinkroniciteta njihova nastanka (tzv. „pariško razdoblje“), nego zbog zajedničkog poetičkog modela, odnosno određenog formalnog i stilsko-tematskoga jedinstva koje dijele dvije zbirke.³⁸⁶

Ipak, prva kritička recepcija *Kolajne* te neki kasniji sudovi književne povijesti govore u prilog povijesnim okolnostima, kojima je, čini se, ravnao sretan slučaj, jer je druga Ujevićeva zbirka ocjenjivana kao umjetnički najuspjelija i najkoherentnija.³⁸⁷ Svakako, i u *Leleku sebra* i u *Kolajni* podjednako su distribuirane antologijski najčešće prezentirane Ujevićeve pjesme, ali atribut koherencije i zaokruženosti estetički je kompliment koji se dodjeljivao u prvom redu *Kolajni*, što u kontekstu Ujevićeva stvaralaštva ima posebnu težinu s obzirom na to da je kompozicijska i strukturna rastresenost, na razini pojedinih pjesama, ali i cijelih zbirki, svojevrsna konstanta njegova opusa.

³⁸⁶ Usp. Radovan Vučković „Jedinstvo koncepcije *Leleka sebra* i *Kolajne* Tina Ujevića“, u: Radovan Vučković, *Književne analize*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972, str. 6-31; Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, u: Ivo Frangeš, *Nove stilističke studije*, Globus, Zagreb, 1986, str. 332-359; Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005; Cvjetko Milanja, *Novosimbolizam*, Jerkić tiskara, Zagreb, 2008.

³⁸⁷ Usp. Radovan Vučković: „Ono što odvaja *Kolajnu* od *Leleka sebra*, pored kvalifikativa koji imaju i nekakav smisao čisto estetskog određenja, jeste strožije ostvareno jedinstvo pesama u drugoj Ujevićevoj zbirci. Integraciona motivska 'žiža' u *Kolajni*, *ljubav*, doslednije je transformisana u jedinstvenoj umjetničkoj formi.“ (loc. cit., str. 20) Slično *Kolajnu* opisuje i Vlatko Pavletić: „Valja tek reći da je *Kolajna* u cjelini uspjelija, zatvorenija, zaobljenija, kompozicijski uravnoteženija i da sadrži više iznadprosječnih lirskih struktura.“ (cit. prema Radovan Vučković, loc. cit., str. 223) U jednom od prvih osvrtu na *Kolajnu* kritičar Pere Ljubić je 1926. napisao: „(...) nekoliko verbalističkih pjesama veoma ćete rado oprostiti kad bacite retrospektivni pogled na cjelinu ove jedinstvene zbirke (...)“ (Pere Ljubić, loc. cit., str. 106) U recentnom osvrtu na zbirku Tonko Maroević piše: „*Kolajna* je tehnički i inspirativno najejelovitija, najkoherentnija Ujevićeva knjiga.“ Tonko Maroević, „Romar i mag riječi“, u: T. Maroević, *Družba da mi je. Domaći književni portreti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008, str. 11-45.

U pokušaju da se donekle rasvijetli pitanje strukturnog jedinstva *Kolajna* u odnosu na druge Ujevićeve zbirke, a posebno u odnosu na *Lelek sebra*, jer, kao što je djelomično pokazano u prethodnom poglavlju, *Lelek sebra* i *Kolajna* dijele brojna poetička obilježja – od motivsko-tematskoga sklopa ljubavi prema idealiziranoj ženi, preko koncepcije lirskog subjekta kao egotičnog patnika, do jezika krcata kršćanskim simbolima i ranonovovjekovnim lirskim topoima, čemu treba pridodati i strogost pjesničke forme – čini mi se da vrijedi poći od činjenice da je *Kolajna* napisana ili u najmanju ruku prezentirana kao djelo specifične lirske forme. Riječ je, dakako, o formi ljubavnoga lirskog ciklusa ili kanconijera. Na to čitatelja upućuje već naslov zbirke, kao važan element parateksta, budući da naziv *Kolajna* dolazi od talijanske riječi *còllana* što znači „ogrlica“, a kao znak čitatelju da tekstove u zbirci valja čitati kao pripadajuće istome nizu služi i odsutnost zasebnih naslova pojedinih pjesama, odnosno označavanje pjesama rednim brojevima. Tome se mogu pridodati i neka druga, unutarnja obilježja tekstova, o kojima ću poslije reći nešto više.

Usprkos tome, dosadašnja kritička čitanja *Kolajne* formalni okvir kanconijera ili spominju s rezervom (Miroslav Vaupotić, Tonko Maroević) ili ga ne spominju eksplicite mada naglašavaju čvrstu intertekstualnu povezanost ciklusa s djelima paradigmatskim za žanr, u prvom redu Danteovim i Petrarčinim (Ivo Frangeš, Ante Stamać, Cvjetko Milanja), ili ga pak pogrešno detektiraju (Radovan Vučković).³⁸⁸ Postoji očigledno oklijevanje u stručnoj literaturi da se *Kolajnu* bez ostatka podvede pod žanrovski kišobran kanconijera, a ono možda najviše dolazi do izražaja kad se zbirka opisuje kao kanconijer, ali uz ograde, kao specifična, individualizirana, idiosinkratična izvedba ljubavnog lirskog ciklusa koja svojoj vrsti pripada tek uvjetno, kako to, primjerice, čini Miroslav Vaupotić:

„(...) zbirka [je] veoma skladna, osebujan, tinovski naravno pjesnički kanconijer, *klasično djelo Ujevićeve mladenaštva* u najboljim tradicijama; oblikovno-simboličnim i motivacijskim svjetovima ona je harmonična cjelina (koliko u Ujevićevoj 'dinamičkoj pulsaciji' bića nešto može

³⁸⁸ U studiji „Jedinstvo koncepcije *Leleka sebra* i *Kolajne* Tina Ujevića“ Radovan Vučković na više mjesta *Kolajnu* žanrovski određuje kao poemu. Čak i s obzirom na donekle fluidan karakter medijalnih žanrova između lirike i epike, poput lirskog ciklusa i poeme, ovakvo određenje ipak je neprecizno, mada pokazuje da koherentnost ciklusa djelomice leži i u postojanju fragmenata fabule, o čemu ću dalje reći nešto više. O medijalnim žanrovima između lirike i epike piše Josip Užarević u monografiji *Kompozicija lirske pjesme* (Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991, osobito str. 96), a o žanrovski nepostojanom karakteru poeme Slaven Jurić („Žanrovski paradoksi u Goranovoj *Jami*“, u: *Poema u hrvatskoj književnosti: problem kontinuiteta*, ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz. Književni krug i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb-Split, 2015, str. 168-179, osobito str. 169).

biti smireno i sređeno, to je pitanje), s relativno malo natruha i vanjskih elemenata koje možemo zajedničkim nazivnikom nazvati modernističkim (...)“³⁸⁹

Dileme oko ambivalentne ne/pripadnosti *Kolajne* formi kanconijera implicitno su, rekao bih, prisutne i u većine drugih istraživača, premda su oni redovito bili svjesni da ciklus svoje „poticaje“ nedvojbeno duguje njezinoj tradiciji. Stoga mi se čini da drugoj Ujevićevoj zbirci vrijedi pristupiti iz aspekta oblika i osvrnuti se na problem pjesnikove recepcije pa i reakcije na u književnoj povijesti dugovječnu formu ljubavnog lirskog ciklusa. Dodatni razlog za to jest i činjenica što su se u sinkronijskoj blizini Ujevićeva djela, u hrvatskoj moderni, pojavljivali ljubavni kanconijeri, poput *Knjige Boccadoro* (1900) Milana Begovića ili *Pjesni ljuvenih* (1915) Vladimira Nazora, koji su ponudili ponešto drukčiju realizaciju oblika od Ujevića, stoga njihovo komparativno čitanje može osvijetliti i generički status *Kolajne*.

Upravo pišući o Begovićevoj *Knjizi Boccadoro*, Zoran Kravar prigodno je postavio svojevrstu teoriju kanconijera koja jezgrovito i precizno sažima njegova osnovna obilježja. Za pitanje Ujevićeve recepcije, a i preobrazbe ljubavnog lirskog ciklusa, vrijedi u osnovnim crtama navesti Kravaru teoriju oblika kao raster na podlozi kojega se može ispitati žanrovska „pravovjernost“ *Kolajne*.

Ukratko, Kravar smatra:

„Kao takav, pojam kanconijera ima smisla primijeniti na zbirke kojima su zajednički sljedeći sadržaji ili aspekti:

- ljubavna tematika;
- cikličnost (pjesme u kanconijerima povezuje posveta istoj osobi odnosno povezanost uz jedan ljubavni slučaj)
- sižejna osnova (pjesme u kanconijeru zajedno iscertavaju neku minimalnu radnju, razvoj jedne ljubavi);
- lirski subjekt uključen u siže (u ulozi zaljubljenika);
- imenovani adresat u liku voljene osobe, koja može uzvraćati ljubav, ali i ne mora, što je češće slučaj.“³⁹⁰

³⁸⁹ Miroslav Vaupotić, „O spontanom nadrealizmu u Ujevića i Krleže“, u: M. Vaupotić, *Tragom tradicije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2002, str. 113-169.

³⁹⁰ Zoran Kravar, „Knjiga Boccadoro i modernistički kostimirani kanconijer“, u: *Milan Begović i njegovo djelo. Zbornik radova*, ur. Josip Ante Soldo, Općina Vrlika-Ogranak Matice hrvatske u Sinju, Vrlika-Sinj, 1997, str. 27-39, ovdje str. 30.

Ovim elementima, koji u pravilu karakteriziraju ranonovovjekovne lirске cikluse, Kravar dodaje još jedan, karakterističan za modernu književnost, a to je da kanconijer mora biti intertekstualan.³⁹¹

Udovoljava li Ujevićeva *Kolajna* ovim propozicijama?

Ujevićev ciklus nesumnjivo karakterizira ljubavna tematika, premda doduše nije svaka pjesma posvećena odnosu lirskoga kazivača prema voljenoj osobi. Tako, na primjer, postoji jedan pjesnički ekskurs u sferu društvene angažiranosti, i to u pjesmi XLI koja nosi podnaslov „U ruskoj crkvi“, no u kontekstu tradicije ciklusa takav iskorak sasvim je legitiman. Dovoljno je prisjetiti se Petrarčina *Kanconijera* u kojemu je tridesetak pjesama posvećeno aktualnim društvenim pitanjima, npr. pozivima na ujedinjenje Italije, pozivima na križarski rat ili invektivama protiv papinskog dvora u Avignonu. U tom se kontekstu, Ujevićev jednokratni izlet na područje aktualne stvarnosti u ciklusu prije čini kao znak vjernosti tradiciji žanra no što bi predstavljao odstupanje od nje. Osim toga, u *Kolajni* ima niz pjesama koje nisu eksplicitno ljubavne, nego su posvećene, recimo tako, introspektivnoj analitici subjektivnosti lirskoga kazivača, koji nagnut nad sebe ispituje i iskazuje svoja razdiranja, patnje i stremljenja.³⁹² No i one se u kontekstu ciklusa, okružene pjesmama koje za temu imaju ljubav, lako dovode u vezu s drugima (tim više što i ljubav može biti uzrokom opisanih stanja) te se mogu tumačiti kao da su sve vezane uz „jedan ljubavni slučaj“, čime bi drugi Kravarov uvjet, onaj o cikličnosti kanconijera, bio zadovoljen.

U pogledu preostalih Kravarovih elemenata, stvari su, čini mi se, u nešto većoj mjeri problematične. Najmanje ipak zacijelo u pogledu „imenovanoga adresata u liku voljene osobe“ jer premda Ujevićev kazivač svoje iskaze ne upravlja uvijek jednoj te istoj ženi, nego se umjesto jednoga adresata u *Kolajni* pojavljuje čitav niz ženskih imena, te se pjesnik svjesno poigrava tom konvencijom nabrajajući ih, primjerice, u pjesmi XVII čak šest, ipak njega resi, kako je

³⁹¹ Kravar pojam kanconijera svjesno primjenjuje u užem značenju na zbirke lirskih pjesama koje sličje Petrarčinim *Rasutim rimama*. No treba reći da se pojam kanconijera u hrvatskoj književnoj historiografiji u širem smislu rabi i kao naziv kojim se označuju sve ranonovovjekovne zbirke lirskih pjesama te, u suženu značenju, zbirke ljubavne lirike. Tomislav Bogdan piše: „Za sve važnije ljubavne zbirke u starijoj hrv. književnosti (Dž. Držića, Š. Menčetića, H. Lucića, D. Ranjine, D. Zlatarića, I. Bunića Vučića ili K. Patačić, pa čak i *Zbornik Nikše Ranjine*) uvriježio se naziv kanconijer. U tim se zbirkama osim petrarkističkih pojavljuju i mnoge nepetrarkističke crte, a rijetko se kada može govoriti o cjelovitoj ljubavnoj priči ili o razvijenijoj kanconijerskoj naraciji.“ Tomislav Bogdan, „Kanconijer“, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 2, GI-Ma, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010, str. 260-261. O formi kanconijera kao sporednom obilježju hrvatskoga petrarkizma 15. i 16. stoljeća, za razliku od talijanskoga, Bogdan piše u monografiji *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*.

³⁹² To su pjesme II, XIV, XIX, XX, XXIII, XXIV, XXXVII, XXXIX, XLIII, XLIV i XLV.

napisao Ivo Frangeš, „postojanost osjećaja prema vlastitoj Dami“.³⁹³ Ovom opažanju može se dodati, kako smo napisali u potpoglavlju „Tema žene“ u poglavlju o danteovsko-petrarkističkom intertekstu, da čitateljev dojam o „postojanosti osjećaja“ proizlazi iz postojanosti intertekstualnoga upućivanja na specifičnu poetsku tradiciju na podlozi koje Ujević želi da se pročita njegov moderni pjesnički ciklus, a koja kao sastavni dio svojega retoričkoga koda uključuje figuru apostrofe ženskoga imena.³⁹⁴

Jednako tako nije toliko sporno nastupa li lirski subjekt u *Kolajni* u ulozi zaljubljenika (što zacijelo jest slučaj), koliko pitanje njegove uključenosti u siže, odnosno pitanje postoji li uopće sižejna osnova ciklusa kao svojevrsna rudimentarna radnja koja se može iščitati iz sukcesivnoga niza pjesama. Upravo potonje čini mi se u Ujevićevu ciklusu problematično pa tom problemu želim u nastavku posvetiti nešto više pozornosti.

Prije same analize „ljubavnog razvoja“ u *Kolajni*, čini mi se da vrijedi uputiti na zanimljivu i relevantnu teoriju lirskog ciklusa koju je iznio američki teoretičar Roland Greene u knjizi *Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, i to ponajprije stoga što Greene, jednako kao i Kravar, kao konstitutivni element žanra vidi upravo stvaranje osjećaja kontinuiteta i iluzije trajanja, odnosno sravnjivanje pojedinačnih lirskih tekstova već povezanih tematskom srodnošću na istu vremensku liniju.³⁹⁵ Upravo je uvođenje dimenzije vremena, prema Greeneu, čin koji je bio presudan za ustoličenje žanra lirskog ciklusa, a takva inauguracijska gesta pripala je Francescu Petrarci i njegovim *Rasutim rimama*, jer je u tom djelu Petrarca osobitim postupkom na razini ciklusa stvorio osjećaj vremenskoga kontinuuma između

³⁹³ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 354.

³⁹⁴ Iz teološke perspektive Ujevićevo nabranje ženskih imena moglo bi se tumačiti kao izraz Ujevićeve mističizma, tj. žudnje za neposrednim odnosom prema idealu ženskoga, koja u konkretnim realizacijama ne može pronaći adekvatan korelat. Ujević je sâm o „mistici erotizma“ u *Leleku sebra* pisao u autobiografskom tekstu „Mrsko ja“ iz 1922: „No ima jedna stvar u L.S. koju možda nijedan kritičar nije napomenuo, ni koji ju je najpovoljnije ocijenio, ili čak precijenio. I zbog toga baš, i pored uspjeha, zbirka nije razumljiva. To je u prvom redu da je to zbirka psihološke lirike. [...] Pored toga, na drugome mjestu, ali to mi se ne čini manje važno, ima u njoj izvjesno osjećanje erotike, rekao bih gotovo 'religiozno', koje kroz žensku idealnu ljubav otvara pogled na neizmjernost. Ova mistika erotizma vjerovatno da je kod nas nova; inače je erotizam naš bio čisto apstraktan i romantičan ili naturalno-senzualan. Čini mi se da se moje osjećanje erotike znatno razlikuje od načina tako poznatih savremenih pjesnika kao što su gg. Vladimir Nazor, Dragutin Domjanić, Milan Begović, Sibe Miličić, ili pak Dučić i Rakić. Ja mislim da su psihologija unutrašnjega života i mistika erotizma dvije najglavnije crte moje zbirke (njima treba nadodati povik za društvenom pravdom).“ Tin Ujević, SD XIV, str. 43-45. U ovom poglavlju, međutim, prvenstveno nas zanima koji intertekstualno preuzeti retorički i književni postupci sudjeluju u oblikovanju prepoznatljivoga pjesničkoga govora o „idealnoj ljubavi“.

³⁹⁵ Roland Greene, *Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton University Press, Princeton–New York, 1991.

pojedinačnih lirskih pjesama te tako stvorio model lirske fikcije koji je ostavio u nasljeđe europskim pjesnicima za sljedećih nekoliko stoljeća.³⁹⁶

Kakvom se fikcionalnom strategijom postiže iluzija trajanja u Petrarčinu *Kanconijeru*? Greene objašnjava: osobitim nenametljivim rasporedom vremenskih priloga *nekoć* i *sad* i njima odgovarajućim glagolskim vremenima (perfektom i prezentom). Antinomija „nekoć“ i „sad“ i inače se često eksploatira u lirici, ali posebno učestalo to se zbiva u Petrarce, pa njezino periodičko ponavljanje u *Kanconijeru* stvara dojam napredovanja u vremenu jer svako novo „nekoć“ obuhvaća i sva prethodna „sad“ te tako u seriji osigurava da svaki sljedeći retrospektivni pogled obuhvaća sve veću zalihu arhiviranih sadašnjih trenutaka, što stvara dojam neprestanog kretanja prema naprijed u vremenu, dok naposljetku sva proživljena sadašnjost lirskog kazivača ne postane povijest.³⁹⁷

Može li se s obzirom na takav vremenski tijek i razvoj govoriti o radnji *Kanconijera* te, posljedično, o radnji kao konstitutivnom elementu lirske ciklusa? Greene ne podliježe sugestivnom iskušenju da u vremenskom kontinuitetu kao pretpostavci radnje pronađe čvrstu pripovijest jer je svjestan da je i najkoherentniji poredak u lirskom ciklusu znatno labaviji no u ikojem romanu ili drami. Naime, priče usporedive s narativnom strukturom kakvu obično nalazimo u pripovjednoj književnosti u Petrarčinu ciklusu nema; štoviše, velik broj pojedinih pjesama međusobno je zamjenjiv unutar ciklusa bez posljedica za iluziju linearnog vremenskog tijeka jer „temporalni program“, kako ga naziva Greene, u *Kanconijeru* podržava spomenuti raspored vremenskih deiksa i glagolskih vremena samim svojim relativnim položajem unutar konteksta, a ne supstancijalno, izravnim referiranjem na događaje koji bi tvorili radnju. Uopće vrlo se malo izvanjskih događaja, dakle događaja koji nisu manifestacija unutarnjih stanja lirske subjekta, može rekonstruirati iz ciklusa. Postoje tek rudimenti fabule: prvi susret, *innamoramento*, kao narativni početak ciklusa, zatim smrt *donne* Laure, kao svojevrsna prijelomnica, te kazivačevo okretanje Bogu na kraju ciklusa, kao završetak ljubavne drame.

³⁹⁶ Greene u ambicioznoj monografiji opisuje i analizira povijest žanra lirske ciklusa od Petrarčina *Kanconijera* do lirske ciklusa iz 20. stoljeća. *Kanconijer* je prema njemu djelo koje je konstitutivno za žanr, a Greene dakako drži da se svaka sljedeća izvedba žanra na ovaj ili onaj način referira na Petrarčin *master text*. No pri tome on ne misli samo na Petrarci vremenski bliske renesansne cikluse, koje i inače komparatistika dovodi u užu vezu s Petrarcom (poput Ronsardova, Du Bellayeva ili Shakespeareova), nego i na tako udaljene primjere kao što su Whitmanove *Vlati trave* ili Yeatsovi ciklusi „A Man Young And Old“ i „A Woman Young And Old“ iz 1920-ih. Greene ima pretenziju opisati općenito žanr lirske ciklusa, ne samo amoroznoga, no s obzirom da Petrarčin *Kanconijer* drži djelom koje utemeljuje žanr te da se njegova teorija u velikoj mjeri oslanja na obilježja *Kanconijera*, preuzimanje Greeneovih teza ovdje ograničavam na konkretniji podžanr ljubavnog lirske ciklusa ili kanconijera, što je naziv koji je u domaćoj književnopovijesnoj tradiciji uobičajen. O vremenskoj povezanosti pjesama u ciklusu slično Greeneu piše i Josip Užarević (loc. cit., str. 93-94).

³⁹⁷ Roland Greene, loc. cit., str. 42.

Unutar tog vremenskoga okvira razmjerno je malo i onih pjesama koje eksplicitno iznose kalendarske podatke o vremenu te koje se, najčešće u gesti ritualnog prisjećanja, jasno pozicioniraju na kronološkom planu, a smještene su upravo na kalendarske godišnjice zaljublivanja, odnosno Laurine smrti.³⁹⁸

Široka iluzija vremenske sukcesije ostvarena je tako u *Kanconijeru* u prvom redu osobitom retoričkom strategijom, ali ipak unutar jasno determiniranoga vremenskog okvira. Iako su vremenski isječci koji se obrađuju u pojedinim pjesmama po naravi forme fragmentarni, vremenska cjelina unutar koje se odvija siže može se bez poteškoća rekonstruirati, što u konačnici, na kraju čitanja *Kanconijera*, uzrokuje onaj jedinstven dojam da smo svjedočili ljubavnoj priči koja se protezala tijekom nekoliko desetljeća.

Iz navedenih razmatranja o žanru, Kravarovih i Greenovih, nesumnjivo je vidljiva važnost sižea za žanr kanconijera, ili, još preciznije, važnost vremenske progresije unutar ciklusa. Čini se stoga važno ispitati kako se Ujevićev ciklus postavlja prema tome elementu. Kakav je, dakle, tretman vremena u *Kolajni*? U tom pogledu ovdje ću se morati ograničiti samo na nekoliko temeljnih zapažanja.

U prvom redu, u *Kolajni* upadljivo izostaje vremenski i narativni okvir ciklusa, a njega tradicionalno u kanconijerima postavlja proemij, uvodna pjesma koja nagoviješta temu ciklusa, objašnjava uzroke njegova nastanka ili metatekstualno signalizira čitatelju literarnu tradiciju u sklopu koje valja razumjeti lirski niz koji slijedi.³⁹⁹

Tako je, primjerice, Begovićeva *Knjiga Boccadoro* uokvirena dvjema pjesmama čiji naslovi jasno ističu njihovu funkciju u kompoziciji ciklusa. Begovićev kanconijer otvara pjesma nazvana „Preludij. Harfa“, koja u obliku alegorije anticipira ljubavni odnos čija će stanja obrađivati u pojedinim pjesmama unutar kanconijera, a ciklus zatvara pjesma „Epod. Bršljan“ u kojoj lik hrasta pripovijeda opet alegorijsku priču koja metaforički rezimira sadržaj ciklusa. U Nazorovim *Pjesnima ljuvenim*, vremenski bliskim Ujevićevoj *Kolajni*, lirski kazivač u proemiju pred čitateljem se želi legitimirati kao nastavljatelj dubrovačke petrarkističke tradicije, pa on započinje stihovima:

„Trubaduri drevni našeg Mrtvog Grada,

³⁹⁸ Riječ je o petnaest od ukupno 366 pjesama *Kanconijera*. Roland Greene, loc. cit., str. 50.

³⁹⁹ Postoje dakako i odstupanja od ovog žanrovskog pravila, a u hrvatskoj je književnosti dobar primjer kratki kanconijer Hanibala Lucića iz 1556. U Lucića je, međutim, uvodna pjesma smještena na kraju ciklusa. Tomislav Bogdan u knjizi *Ljubavi razlike* detaljno opisuje Lucićev kanconijer i iznosi nekoliko pretpostavki za takav neobičan kompozicijski postupak. Usp. Tomislav Bogdan, loc. cit., str. 197-208.

Da sam Vaše krvi, ja sam osjetio,
Rukom, koja drhti, kad sam dugo vio
Ovaj vienac svojih bolova i nada.⁴⁰⁰

A tek nakon ovakva autopoetičkoga uvoda slijede pjesme koje obrađuju ono što bi se uvjetno moglo nazvati ljubavnom radnjom.

I Begović i Nazor svojim otvaranjima ciklusa tako u potpunosti respektiraju pravila kanconijera, ustanovljena još Petrarčinim *Rasutim rimama*, u kojima pak čuveni proemij „*Vi koji zvukom razasutih rima*“ ima posebno zanimljivu funkciju i izdvojen status.

Tomislav Bogdan tako u knjizi *Ljubavi razlike* o Petrarčinu prologu piše:

„Petrarca je svome uvodnom, prvom sonetu namijenio funkciju komentara zbirke. U renesansnim kanconijerima vrijeme ostalih pjesama stoga redovito prethodi sadašnjosti kazivanja u uvodnom tekstu, ta je sadašnjost smještena izvan vremenskog toka – ako nešto poput takva toka, ili lirskog sižea, uopće postoji – ostatka zbirke i implicira da je uvodni tekst nastao nakon ostalih pjesama. Kazivač Petrarkina prvog soneta religiozni je pokajnik koji se iz perspektive ostarjela čovjeka osvrće na mladenačke tlapnje, nudeći pritom čitatelju u metalirskom istupu nekoliko poetoloških komentara, djelomično u funkciji ključa za čitanje ostalih tekstova, te ujedno označujući da ono što slijedi treba doživljavati kao cjelinu, kao zbirku.“⁴⁰¹

Roland Greene jednako tako upozorava da Petrarčin proemij iskazuje moralnu distancu od nastavka ciklusa u kojemu se opisuju afektivne amplitude lirskog kazivača. U vremenskom smislu prvi sonet *Kanconijera* obuhvaća najširi retrospektivni pogled na proživljenu ljubavnu dramu jer on zapravo stoji izvan vremenskih okvira ciklusa; ljubavna priča započinje nakon njega, a njegov naknadni, spoznajom obogaćen komentar starih strasti i ljubavnih zabluda vremenski je situiran čak i nakon završne kancone CCCLXVI u kojoj lirski kazivač upućuje molitvu Djevici. Greene posebno ističe integrativnu funkciju uvodne pjesme s obzirom na „narativne praznine“ između dijelova ciklusa: „(...) post-petrarkistički proemij daje fikcionalnom ciklusu nešto što njegovim sastavnicama nedostaje. On pokreće povijesni impuls koji će se širiti duž pjesama što slijede, njime se sprečava iznenadni početak i prevladava inercija između spojeva unutar ciklusa.“⁴⁰² Proemij tako ima važnu ulogu u konstrukciji lirske

⁴⁰⁰ Vladimir Nazor, *Pjesni ljuvene*, Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, Dubrovnik, 2010, str. 9.

⁴⁰¹ Tomislav Bogdan, loc. cit., str. 159-161

⁴⁰² Roland Greene, loc. cit., str. 155.

fikcije jer osigurava jedinstvo niza, on priprema teren da čitatelj pjesme koje slijede doživi kao da pripadaju „istoj struji osjećaja i misli“.⁴⁰³

Upravo takva, uobičajena uvoda u *Kolajni* naizgled nema, ciklus započinje *in medias res*, imperativnim pozivom na akciju: „Stupaj sa svojim mrakom / kroz prepast horizonta... Stupaj sa svojom tmušom / kroz ponoć cijele zemlje, / pjevaj sa svojom dušom / gdje god se spava i drijemlje.“ Ovdje se ne može govoriti o retrospektivnom pogledu ili uokviravanju ljubavnoga sižea, štoviše imperativi, usklici, vokativi, obraćanje u drugom licu jednine, kratki stihovi (sedmerci i deveterci), što sve nalazimo na nevelikom prostoru prve pjesme *Kolajne*, retorička su sredstva koja u znatnoj mjeri dinamiziraju iskaz pa umjesto prologa koji će nas pripremiti na ono što u ciklusu slijedi mi svjedočimo izrazito dramatičnom početku. Uopće imperativi, kao i usklici, snažno sugeriraju prisutnost govornika i slušatelja.⁴⁰⁴ Manfred Pfister tako piše da „za razliku od deklarativnih rečenica, takva pitanja, zapovijedi i usklici podrazumijevaju deiktičku gestu lica i ruke te projiciraju snažan osjećaj tijela i glasa u uzbuđenju“.⁴⁰⁵ Imperativi su, drugim riječima, performativi i na skali glagolskih oblika svojom orijentacijom prema sadašnjosti i budućnosti zauzimaju upravo suprotno mjesto od perfekta kao prirodnog i logičnog oblika namijenjena pripovijedanju i razvijanju sižea.

Ujevićevo, dramski abruptno, otvaranje ciklusa čitatelja umjesto s klasičnim proemijem, kao pogodnim mjestom za različite autorske strategije, suočava s neposrednim, emfatičnim govorom lirskoga subjekta, koji lako mijenja ton i raspoloženje, a o čijem stanju i odnosu spram predmeta pjesme i ciklusa u cjelini on mora sam zaključivati. Doduše, Ujevićev odmak od uobičajenih uvodnih pjesama ipak ostavlja tragove žanrovskoga pamćenja. Oni se prije svega kriju u apelativnom obraćanju implicitnom čitatelju koje zadržava iskazni modelitet proemijalnih pjesama, koje su, ne samo u kanconijerima, vrlo često upravljene *ad lectorem*. U drugom pak dijelu inicijalna pjesma još se primjetnije vraća u proemijalne okvire, prije svega tematski, jer lirski subjekt od Boga molećivo traži ljubav žene („Dosta je laži! Što mi treba / to nije mnogo, dobri Bože, / i toliko se dati može: / tek ljubav žene, vidik neba.“), premda se ni ovdje ne suprotstavljaju prošli i sadašnji vremenski plan, a i emotivni registar govora lirskoga

⁴⁰³ Ibidem, str. 35

⁴⁰⁴ Imperativi se javljaju u više pjesama *Kolajne*. Npr. pjesmi XX: „U ovom mraku mirisavu, *slušajmo* kako ječe živci...“; XXI: „*plačimo, plačimo* u tišini, / *umrimo, umrimo* u samoći“; XXXI: „*gazi* stazom varke, mrtvi Ujeviću“; XLVI: „*Ljubi* i *poznaj* kroz tu varku krotku/ božanski ponor što nema imena...“, „Čovječe duše, pravi, unutrašnji, / *stupaj* sa bolom neizrečnih riječi...“, „*ne boj se* poznih ozljeda i rana...“, „pa ako dušman čovječanstvo smrači, *ostani* vedar“ (kurzivi L.Š.).

⁴⁰⁵ Manfred Pfister, „As an unperfect actor on a stage': Notes Towards a Definition of Performance and Performativity in Shakespeare's Sonnets“, u: *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, ur. Eva Müller-Zetzelmann i Margarete Rubik, Editions Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, str. 207–228, ovdje 213-214.

subjekta pokazuje da je on daleko od kontemplativnoga pokajanja. Ako uzmemo u obzir tradiciju žanra, Ujević u proemiju *Kolajne* rabi svojevrsni minus-postupak; horizont očekivanja je iznevjeren, ali tradicija nije u potpunosti zanijekana.

U *Kolajni* se, nadalje, uopće ne tematizira prvi susret, *innamoramento*, koji inače ima funkciju zapleta i koji otpočinje cijeli lanac unutarnjih duševnih promjena lirskoga kazivača jer predstavlja svojevrsnu vremensku razdjelnicu u njegovoj povijesti, s njim se zbiva njegova trajna duhovna preobrazba.⁴⁰⁶

Prvi susret s voljenom osobom, doduše, tematizira se u prvom dijelu pjesme „Čestitka za rođendan“, ali ta se pjesma nalazi u *Leleku sebra* (druga po redu), s jasnim intertekstualnim osloncem na Petrarčino precizno datiranje trenutka kada je prvi puta ugledao Lauru u *Kanconijeru*:

„Na dan kad imah dvaesedam ljeta
u cvjetnom sjaju julskog perivoja
ko listak moje srce zatrepeta
jer tebe sreće, Izabrana moja.“

S obzirom da se ova pjesma nalazi u *Leleku sebra*, dakle posve istrgnuta iz potencijalnog narativnog tijeka *Kolajne* (čak i kad se uzme u obzir pretpostavljeno zamišljeno jedinstvo dviju zbirki, *Kolajna* je evidentno i inicijalno imala biti zaseban ciklus), ovdje se doima kao jednokratna referenca koja ni u kontekstu *Leleka sebra* ne stoji na početku „priče u neuzvratioj ljubavi“ (jer joj prethodi pjesma „Sanjarija“ koja već jasno iskazuje adoraciju žene).

Ako uzmemo u obzir dramatičan početak *Kolajne* u proemiju i činjenicu da u njoj izostaje jedno opće sižejno mjesto karakteristično za ljubavne cikluse, stječe se dojam da se sudbonosni prvi susret s voljenom dogodio negdje u predradnji te da pred čitatelja s početkom ciklusa na scenu stupa kazivač koji je već u stanju pomaknute duševnosti. Radovan Vučković primijetio je ovakav uvodni postupak u *Kolajni*: „Otuda pesnik ne počinje odmah govorom o ljubavi, već o sebi ranjenom ljubavlju: on daje prvo posledice. Kao pripovedač, on primenjuje postupak

⁴⁰⁶ Johan Huizinga u *Jeseni srednjeg vijeka* piše: „Posljedica ljubavi je na kraju stanje svete spoznaje i smjernosti: *la vita nuova*.“ Johan Huizinga, *Jesen srednjeg vijeka*, Naprijed, Zagreb, 1991, str. 99.

retrospekcije...⁴⁰⁷ No ni u pjesmama što slijede neće se tematizirati *innamoramento* pa se pretpostavljeni fabularni početak može tek naslućivati.

Vučkovićevu tezu potkrepljuje i činjenica što se u prve tri pjesme *Kolajne* figura žene javlja sporadično. U proemiju se javlja u jednom, spomenutom stihu; pjesma II eksplicitno ne tematizira ni ljubav ni ženu, a u pjesmi III figura žene tek je dio krajolika „izgubljenog raja“ za kojim lirski subjekt žudi: „a što nas žeže u dubini / vi ste, o polja zlatoklasa; // vi ste, o mili đulistani / i čisto sunce rujna žara, / i svi tapeti izbrisani / kuda korača Slatka Sara. // No više svega, naše more, / naše gore i planine, i ružičaste vedre zore / bez mutna dažda i vjetrine.“ Čini se da je u prvim pjesmama ciklusa neuzvrćena ljubav tek jedna od briga Ujevićeva lirskog subjekta.

Tek od pjesme IV, soneta koji započinje prozopografijom ženskog tijela po liniji: kosa–usne–ruke–oči, a završava paradoksalnim ljubavnim iskazom lirskoga subjekta („i jer te volim, ja od tebe bježim.“), čime se nedvosmisleno priziva amorozni diskurs ranonovovjekovne ljubavne lirike, počinje sadržajem ciklusa dominirati lik žene.⁴⁰⁸ To, međutim, ne znači da ćemo u nastavku moći iščitati nešto nalik vremenskoj progresiji; pjesme se nižu, ali iluzija vremenskog tijeka izostaje, bilo zbog toga što strukturu „nekoć i sad“ plodonosnu, kako je rečeno, za stvaranje vremenske iluzije Ujević uopće ne rabi, odnosno koristi je samo u jednoj pjesmi koja je u prvom redu autopoetička („Izgarah dati nešto Novo, / a bog moj bio moj je Bedem; / i duh je kriv i svijetlo Slovo, / ako tek drač i korov jedem. // Najgore tek je u toj stvari / što evo vidim, monotono: / umro Duh je – onaj Stari – / i ja sam danas mrtvo Zvono.“, XIV), bilo zbog toga što vremenskim atributima ne označava temporalni okvir, kao što to čini, primjerice Begović koji u *Knjizi Boccadoro* „opjevava nešto što bi se moglo nazvati 'godinom ljubavi', tj.

⁴⁰⁷ Radovan Vučković, loc. cit., str. 22.

⁴⁰⁸ O kodificiranom opisu ženskog tijela u petrarkističkoj lirici Leonard Forster piše: „Prije kraja petnaestoga stoljeća u Italiji su gospine ljepote bile kodificirane – zlatna kosa, nježne bijele ruke, crne oči, obrve od ebanovine, ružice i ljiljani na njezinim obrazima, njezini biserni zubi, njene usne od koralja, njene grudi kao globusi od alabastera.“ Leonard Forster, loc. cit., str. 9-10. Tomislav Bogdan u knjizi *Ljubavi razlike* u povodu znamenite pjesme Hanibala Lucića „Jur nijedna na svit vila“ porijeklo postupka detaljnog opisa ženskoga tijela smješta u još dalju prošlost: „Talijanska lirika s kraja 15. i početka 16. stoljeća obiluje sličnim pjesmama u kojima se ženska ljepota opisuje podrobno, još podrobnije nego u Lucića, obično odozgo prema dolje i u dvama kanonima – kratkome, koji se ograničava na neke dijelove lica (oči, kosu, obraz, usta) i ne prelazi granicu grudi, i dugome, koji podrobnije opisuje lice i dopire sve do stopala. Neki od tih opisa, osobito oni kraći, mogli su biti kompatibilni s petrarkizmom, ali porijeklo samog postupka nije petrarkističko, već seže do srednjovjekovne književnosti starije od Petrarke i do antike.“ T. Bogdan, *Ljubavi razlike*, str. 203. U radu „Jur nijedna na svit vila – novo čitanje“ Lucićevu prozopografiju Bogdan minuciozno raščlanjuje te dovodi u vezu sa sličnim postupcima Boccaccia i napose Ariosta, ustvrđujući da je Lucićev opis ženske ljepote rezultat adaptacije heterogenih književnih tradicija 16. stoljeća koje imaju zajednički izvor u srednjovjekovnoj viteškoj epici. Tomislav Bogdan, „Jur nijedna na svit vila – novo čitanje“, u: T. Bogdan, *Prva svitlos. Studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 2018, str. 153-180.

sentimentalnu priču vremenski obrubljuje proljećem i ranom zimom...“,⁴⁰⁹ a što se isključivo može shvatiti prema priloškim oznakama.⁴¹⁰

Kod Ujevića, s druge strane, kao da postoji jedino sadašnjost. Još je Ivo Frangeš primijetio: „Sva je *Kolajna* (i *Lelek*, također) u jednom čudnom, bolnom prezentu, u sadašnjosti, u sadašnjem stanju u kojemu se našao 'sebar pobijedeći', sebar skršen ljubavlju prema 'nemilosnoj ženi'.“⁴¹¹ To naizgled nije neobično, dominantno glagolsko vrijeme u lirici inače i jest prezent (mada je prezent ona točka u kojoj lirska evokacija najčešće završava), ali s obzirom na formalni okvir kanconijera, u kojemu je potreban vremenski raspon za razvoj ljubavne priče, Ujević u *Kolajni* (u najvećem dijelu ciklusa) ovakvim postupkom krši distinktivno pravilo žanra. Takav postupak, s druge strane, ima svoje umjetničko opravdanje, za onoga koji pati zbog neuzvraćene ljubavi, vrijeme, takoreći, ne teče, vrti se u krug, ne ide linearno, nego ciklično; rječnikom psihoanalize, lirski subjekt-patnik uvijek u sadašnjosti iznova proživljava nerazriješenu ljubavnu traumu, stoga je odabir prezenta postupak koji vjerodostojnije može prenijeti autentičnost iskustva.⁴¹²

Prošlo glagolsko vrijeme ipak se povremeno javlja u *Kolajni*, a u jednoj od rijetkih pjesama u kojoj se rabi kazivač iznosi i precizan vremenski okvir svoje ljubavne muke: „Devet mjeseci što ja siđoh s uma; / devet mjeseci što od srca sunca / srce i mozak preko usne bunca; / devet mjeseci Bijesa, čudna kuma.“ (XXVII) Pri tome se spomenuti vremenski period ne odnosi na kronološko vrijeme nego je riječ o intertekstualnoj referenci kojom se priziva simbolika što ju je broj devet imao u srednjovjekovnoj teologiji, a obilno se njome koristio Dante u djelu *Vita Nova* (također svojevrsnom ciklusu). Ondje se svako pojavljivanje Beatrice zbiva u znaku broja devet pa se Ujevićeva numerološka referenca može iščitati kao svrstavanje uz specifičnu književnu tradiciju.⁴¹³ No čak i kada evocira književni kontekst kasnoga srednjovjekovlja, Ujević svoje lirske iskaze ne podčinjava sustavno diskurzivnom kôdu na koji se referira, kao

⁴⁰⁹ Zoran Kravar, loc. cit., str. 36-37.

⁴¹⁰ Vladimir Nazor u *Pjesnima ljuvenima*, ciklusu od 81 pjesme, strukturu „nekoć i sad“ rabi u njih desetak. Premda se u Nazora ne može razabrati postojanje vremenskog kontinuiteta na makrorazini kakav postoji kod Petrarce, periodička uporaba slične retoričke strategije daje naslutiti vremenski raspon unutar kojega se sadržaj ciklusa odvija, makar je on ponešto neodređen.

⁴¹¹ Ivo Frangeš, „Noćas se moje čelo žari...“, *Croatica* 15-16/1980-1981, str. 41-50, ovdje str. 44.

⁴¹² Roland Barthes, *Fragments ljubavnoga diskursa*, prev. Bosiljka Brlečić, Naklada Pelago, Zagreb, 2007, str. 172.

⁴¹³ Sam je Dante u svom djelu objasnio tu simboliku: „Broj tri je korijen broju devet, budući da bez ikakva drugog broja sam sobom daje devet, kao što se jasno vidi da je tri puta tri devet. Ako je, dakle, tri sam po sebi čimbenik broju devet, a tri je sam po sebi čimbenik čuda, to jest Oca, Sina i Duha Svetoga, koji su trojstvo i jedinstvo, ovu je gospoju pratio broj devet da objavi da je ona isto što i devet, to će reći čudo, korijen kojega je samo čudesno Trojstvo.“ Dante, *Vita nova*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 129-131.

što to čine, recimo, historicistički ljubavni ciklusi Begovića i Nazora. U Ujevića se književna tradicija evocira u fragmentu, a na višoj razini teksta mogu se zbivati začudni srazovi suvremenih, nadrealnih slika i motiva udvorne ljubavi, kao u stihovima spomenute pjesme:

„Ne pamtim sâm što govorim i kažem,
sredinom trupa prešla mi je pila,
a mila žena (nježna vila, svila)
neće me više draganom i pažem.“

(XXVII)

U pogledu konstrukcije sižea u *Kolajni*, primjetno je da se, kako ciklus napreduje prema kraju, prošlo glagolsko vrijeme javlja s većom incidencijom. Tako u pjesmi XLVII čitamo:

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

Jer otkrih da su strasti preduboke
za slatke riječi, ugašene slutnje;
a da nam želje, oblačne, visoke,
ne stižu frule niti skladne lutnje.“

U ovim stihovima upotreba aorista („ispisah“, „ne znadoh“, „otkrih“) ima upravo funkciju retrospektivnog osvrtnja na prijedni put o kojoj Greene i Bogdan govore u povodu Petrarce. U svom pogledu unatrag Ujevićev lirski kazivač pred kraj ciklusa, „u jednom zamahu“, nastoji objediniti inače fragmentaran i temporalno nepovezan niz pojedinačnih lirskih prezenta u jedinstvenu vremensku cjelinu.

Kolajna se u pogledu lirskog vremena tako pokazuje kao većim dijelom nelinearno oblikovan ciklus, kao ciklus u kojemu se ne razvija iluzija vremenskog tijeka nego lirski kazivač iz pjesme u pjesmu ponavlja temu vlastite patnje. Ako vrijeme izvana i protječe (što jest subjektivni dojam prilikom čitanja već zbog same susljednosti pjesama), ono, u najvećem dijelu ciklusa, ne protječe za njega, stoga su pjesme *Kolajne* međusobno više povezane prema principu „teme s varijacijama“, nego prema principu sižejne ulančanosti, koja je, makar i u svom rudimentarnom

obliku, u pravilu karakteristična za kanconijere.⁴¹⁴ Pred kraj ciklusa, međutim, narativna se linija „zgušnjava“ te *Kolajnom* počinje dominirati linearni princip ulančavanja, ali koji djeluje unatrag – retrospektivno.

Perfekt se javlja i u posljednjoj pjesmi ciklusa, koja bi već i svojom finalnom pozicijom tradicionalno trebala i u pogledu sadržaja zatvarati narativni okvir ciklusa. Ako nas je Ujevićeva *Kolajna* donekle iznevjerila u pogledu početka ljubavne priče, kraj ciklusa doista donosi njezin završetak, i to u obliku neke vrste epiloga u kojemu lirski kazivač, nakon ironijskoga obrata, s više spoznajne razine reflektira proživljene nedaće, pokušavajući na neki način svoja mahnita i vehementna stanja kojima su bile obilježene pojedinačne lirske pjesme u ciklusu uklopiti u naknadno osmišljenu priču:

„I tako dakle u to prozno vrijeme
proživjeh, patnik, nedaće Tristana;
na sjajan prsten bacih anateme
i postah ruglom pepeljastih dana;

a ti Izoldo, cvijete bijelih ruku,
oprosti moje viteštvo jur pozno,
zamjerit nemoj plamenome kuku
vulkana srca u to doba prozno;“

Ironijski pogled na vlastitu ljubavnu dramu ipak povratno narativno strukturira ljubavno iskustvo u ovim strofama, što ciklus privodi konvencionalnom kraju.⁴¹⁵ Kažemo „konvencionalnom“ jer je, prema Rolandu Barthesu, ironija kao figura značajka klasičnoga teksta, teksta koji nije *ispisiv* i multivalentan, budući da je izokrenuto značenje ironije sa sigurnošću ustanovljivo, a time se tekstualni subjekt dodatno potvrđuje kao stabilan. Osim toga,

⁴¹⁴ Spomenutu distinkciju između dvaju tipova lirskih ciklusa, radijalnog i linearnog, koji se ulančavaju prema različitim principima integracije, uspostavio je Josip Užarević u knjizi *Kompozicija lirske pjesme* (str. 92-99).

⁴¹⁵ Prve dvije strofe ove pjesme bremenite su intertekstualnim referencama. Osim eksplicitne usporedbe s Tristanom i Izoldom, motiv ruganja nedvojbeno upućuje na Petrarčin znameniti proemij („No svak je dugo, sada dobro vidim / o meni brbljo i tiho i glasno, / pa sâm se sebe često sramim jako...“, prev. F. Čale), a i motiv kasne ljubavi („prozno viteštvo“) preuzet je iz Petrarce („Ne činjaše se doba da hudim / strijelama jošte Amorovim nadam...“, III, prev. Z. Mrkonjić), naposljetku, tu je i stilistička vinjeta „jur“ kao arhaični fragment jezika hvarskih i dubrovačkih petrarkista.

narativni element raspleta, očigledan u posljednjoj pjesmi *Kolajne* u vidu kazivačeve spoznaje bitne razlike između zablude i istine, još je jedno obilježje klasičnoga, čitljivoga teksta.⁴¹⁶

Posljednja pjesma *Kolajne* stoga nosi vrlo važan teret konstrukcije „ljubavne priče“ u ciklusu. Nasuprot tome, u Petrarce, ali i u Nazora periodički se duž ciklusa javljaju signali koji osiguravaju vremenski i narativni kontinuitet. Oslanjajući se upravo na posljednju pjesmu *Kolajne*, neki su istraživači ciklus slikovito nazvali „ljubavnim romanom“.⁴¹⁷

U pjesmi XLVIII lirski kazivač se osvrće unatrag te prošlo iskustvo koje je tijekom ciklusa nastojao prikazati kao autentičnu i proživljenu patnju, osvješćuje kao knjiški klišej („nedaće Tristana“). Spoznajni obrat, inače, nije neobičan za završetak kanconijera jer se u njemu misaoni razvoj koji prevaljuje njegov lirski protagonist često manifestira kao prijelaz iz tlapnje u spoznaju, iz fikcije u istinu. U Vladimira Nazora, primjerice, pjesma „Pri kraju“, smještena u „Epilog“ njegova kanconijera, iskazuje upravo takvu promjenu perspektive⁴¹⁸:

„I tek sada, kad me kobni prst već tako,
Znam, da ono, za čim ja sam dugo plako,
Puka varka bješe, jer su moje zjene
Kroz vela aveti gledale sved mene.“⁴¹⁹

No u Ujevića se spomenuti završetak u duhu žanra, s obzirom na niz odstupanja kojima tijekom ciklusa čitatelj svjedoči, može činiti kao neočekivani kompromis s tradicijom. Ali u *Kolajni* smo već navikli na selektivni odnos prema kompleksu starije ljubavne lirike. Jer premda se duž cijelog Ujevićeva ciklusa višekratno prizivaju razni tradicionalni ljubavni diskurzi, čak više srednjovjekovni no petrarkistički, odnos ni prema jednom od njih nije jednoznačno afirmativan, kakav, recimo, jest u Begovića i, makar deklarativno, Nazora. Historicistički kanconijeri, poput *Pjesni ljuvenih* i posebice *Knjige Boccadoro*, na mnogim se razinama teksta, od teme i lirskog prostora, preko metra i strofike, do kostimiranja lirskoga subjekta, u potpunosti podvrgavaju

⁴¹⁶ Roland Barthes, *S/Z*, osobito str. 44-45, 171-172. i 187-188. Inače inovativnu interpretaciju *Kolajne* s detaljnim osvrtom na posljednju pjesmu ciklusa ponudila je Ivana Drenjančević u članku „Ujevićeva *Kolajna* tekstualnih dugova“, *Književna smotra*, 189 (3), 2018, str. 25-34.

⁴¹⁷ Cvjetko Milanja, *Novosimbolizam*, str. 129.

⁴¹⁸ Inače još jednu zanimljivu ilustraciju takva misaonog razvoja u kanconijerima u kontekstu hrvatske književnosti nudi sonetni ciklus Stanka Vraza „Sanak i istina“, čiji naslov već sažima obrat koji se pri kraju ciklusa zbiva u percepciji lirskoga kazivača: „Ja doduše sudih jednom živo, / Da su meni sklone tvoje dike; / Nu sad vidim sred tuge velike, / Da sam samo rajski sanak snivô“ (Stanko Vraz, sonet 46. „Čija je krivnja?“, *Pjesnička djela II*, prir. Slavko Ježić, JAZU, 1954, str. 240). U kanconijeru Milana Begovića takva obrata nema jer on je „pjesnik sretne ljubavi“. Usp. Slaven Jurić, „Pjesnik sretne ljubavi“, u: *Vijenac*, br. 438, 2010, str. 23.

⁴¹⁹ Vladimir Nazor, *Pjesni ljuvene*, str. 101.

konvencionalnom ključu, stoga su ti kanconijeri u znatno većoj mjeri „zatvorene forme“ pa u nekom smislu evocirani intertekst dominira njihovim tekstom. U *Kolajni* su, međutim, brojni intertekstualni signali kontinuirano ali fragmentarno razasuti po ciklusu, a u njegov sastav ulaze i pjesme koje su postupkom izrazito moderne, kao na primjer pjesma XLV, u kojoj tehnikom „kaotične enumeracije“ lirska svijest bilježi vlastite senzacije, ali ih ne povezuje u koherentan iskaz. U navali motiva nalaze se i oni koji su preuzeti iz petrarkističke lirike, ali oni se tu, kao i u drugim pojedinim pjesmama, pojavljuju kao fragment:

„i onda svete oči neizmjerne
što kao rujni plamni svjetionik
sipaju bajne trakove biserne
na bratsku dušu i domaći zvonik;“

Kolajna za razliku od Begovićeve i Nazorova kanconijera uspostavlja dvosmislen odnos prema ranonovovjekovnoj ljubavnoj lirici, a taj se odnos na jednom mjestu zbirke čak izravno tematizira, što dobro ilustrira već citirana pjesma XLVII⁴²⁰:

„Jer otkrih da su strasti preduboke
za slatke riječi, ugašene slutnje;
a da nam želje oblačne visoke,
ne stižu frule niti skladne lutnje.“

Ovdje se topoi „slatke riječi“, „frule“ i „skladne lutnje“ mogu shvatiti kao simboli što označavaju naslijeđeni jezik petrarkističke lirike, jezik koji je kazivaču namrla književna tradicija. Kazivač uviđa da je tradicionalni, harmonični amorozni vokabular nedostatan da izrazi autentičnost njegovih strasti. Taj je kazivačev uvid primijetio i Cvjetko Milanja u svojoj interpretaciji lirskog ciklusa: „Na koncu Ujević, iz metapoetske pozicije, govori o slaboju moći riječi da iskaže sve egzistencijalno trpljenje i sve imaginativne figure...“⁴²¹

⁴²⁰ O modernosti *Kolajne* pisao je Miroslav Vaupotić (2002) te prvi detaljnije pokazao da osim petrarkističke tradicije u njoj postoji i elementi izrazito modernističkih poetika, u prvom redu nadrealizma. On ih, doduše, pretežno detektira na razini pjesničke slike.

⁴²¹ Cvjetko Milanja, *Novosimbolizam*, str. 135.

No osobit je paradoks što se već u sljedećoj strofi iste pjesme težnja lirskog subjekta da prevlada konvencionalnost govora demantira jer on tek što je deklarativno odbio jedan književni kliše, zapada u drugi:

„No kad skoro padnem nauznačke,
i budem nošen na neslavnu odru,
presvijetle zvijezde ko presvete značke
u mome oku ugasnut će modru.

Pečate krsta bezimenu grobu,
moje blaženstvo kad ne bude mene
gnjila će kriti plamenu utrobu,
a tajnu smrti kletva jedne žene.“

Tipična romantičarska prijetnja smrću zbog neuzvraćene ljubavi pokazuje da se teško može izaći iz naslijeđenog i literarnom tradicijom posvećenog govora ljubavi te da se iznalaženje modernog ljubavnog lirskog diskursa ne može ostvariti bez prizivanja i prerađivanja tradicionalnih formula i obrazaca njegova izricanja.

U još jednom aspektu Ujević slijedi tradiciju kanconijera. Ljubavni siže u lirskom ciklusu još od Petrarce do ovdje više puta spominjanog Nazora lirskoga protagonista na kraju često dovodi do okretanja Bogu kao završne konzekvence deziluzionističkog razvoja. Tako, na kraju epiloga u Nazorovima *Pjesnima ljuvenim*, odmah iza spomenute pjesme „Pri kraju“, nalazi se pjesma „K Bogu!“ kojom se Nazorov lirski subjekt, preuzimajući Petrarčinu kompoziciju *Kanconijera*, na svršetku ljubavne drame obraća Bogu u obliku svojevrzne molitve.

I Ujević u posljednjoj strofi pjesme XLVIII djelomice slijedi ovakav tradicionalni postupak. Pjesma koja je većim dijelom upravljena ljubavnom objektu, ovdje fikcionaliziranom kao Izoldi, u posljednjoj strofi donosi okretanje lirskog kazivača od njega i obraćanje nekom neodređenom Apsolutu („nesavremeni svirče kimaerga“). No Ujević se i ovdje, u tipičnoj modernističkoj gesti, suprotstavlja tradiciji nakon što ju je prizvao jer protagonist *Kolajne* na kraju ne pristaje uz poziciju Apsoluta nego mu emfatično iskazuje prkos, u neku ruku ostajući privržen pozicijama „tlapnje i tuge“. On koji je na početku ciklusa ispovijedao program ljubavne bolesti („jer nama treba iskustava / i ne marimo biti zdravi“, III), na kraju ciklusa „ne

ozdravlja“ nego se iskazuje kao recidivist, kao onaj koji „ustraje u ljubavnoj zabludi usprkos cijelom svijetu“.⁴²²

Često fragmentarno prizivanje ali i odbijanje amoroznih općih mjesta u pojedinim pjesmama te selektivno prizivanje i prerađivanje konvencija kanconijera na razini ciklusa, a posebice na njegovim „jakim mjestima“ kao što su proemij i zaključna pjesma, stvara tako u *Kolajni* osobitu verbalnu dinamiku i dramsku napetost, kojima Ujević, u kompleksnom dijalogu s tradicijom, pokušava i, rekao bih, uspijeva oblikovati moderni ljubavni diskurs na palimpsestu nedvojbeno anakrone lirske forme.

Odnos *Kolajne* prema poetici kanconijera u tom se smislu može možda najbolje opisati onom eliotovskom slikom stalna približavanja i uzmicanja novoga teksta u odnosu na tradicionalnu formu koja mu stoji u podlozi. Ujevićeva slobodna umjetnička prerada svoju slobodu može manifestirati tek na pozadini nekakva „umjetnog ograničenja“, a to je ograničenje u *Kolajni* forma kanconijera koja duž cijelog ciklusa vreba negdje iza zastora. Parafraza riječi Jurija Tinjanova,⁴²³ izvorno izrečenih u pogledu povijesnih preobrazbi poeme, možda stoga dobro pristaje i Ujevićevu ciklusu: Žanr nije prepoznatljiv, a u njemu je ipak sačuvano nešto što je dovoljno da bi taj 'nekanconijer' bio 'kanconijer'.

4.6. Simbolistički intertekst

Simbolistički intertekst, za razliku od biblijskoga i danteovsko-petrarkističkoga, nije obilježje samo Ujevićevih zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna*. Već smo u analizi pjesama iz *Hrvatske mlade lirike*, posebno „Ogledala“ i „Oproštaja“, istaknuli njihove dugove poetici simbolizma. U „Ogledalu“ bila je riječ o Ujevićevu formalnom eksperimentu kao posljedici posebnih nastojanja oko inoviranja poetske forme, a u skladu sa simbolističkim postavljanjem glazbe kao idealne umjetnosti prema kojoj se treba ustrojiti i pjesništvo. Odnos simbolizma prema glazbi jedinstven je u povijesti pjesništva, a glazba nije bila samo učestali motiv simbolističkih poetskih tekstova nego je njezina apstraktna sugestivnost postala načelo koje je pjesništvo trebalo oponašati.⁴²⁴ U „Oproštaju“ se pak javlja tema putovanja u nepoznato, prepoznatljiv

⁴²² Roland Barthes, *Fragmenti ljubavnoga diskursa*, str. 184.

⁴²³ Jurij Tinjanov, „Književna činjenica“, u: J. Tinjanov, *Pitanja književne povijesti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998, str. 5-27.

⁴²⁴ „Najapstraktnija od umjetnosti, glazba, hvalila se zbog svoje sugestivnosti, zbog načina da ukaže na nešto a da to ne mora imenovati. Stvaranje raspoloženja, umjesto jasne teme, povezivalo je simbolističko pjesništvo s glazbom i postavljalo nove zahtjeve pred čitatelja.“ Michael Wachtel, „Symbolism“, u: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 2012, str. 1396.

Baudealaireov i Rimbaudov motiv, koji opet u duhu simbolizma označava pjesnikovo nastojanje da prekorači granice poznatoga svijeta i dopre do novih duhovnih iskustava.

U Ujevića tako postoji kontinuitet simbolističkoga interteksta, a to nije njegova jedina posebnost. Dok su elementi petrarkističkoga ljubavnog diskursa i biblijski *topoi* u prvim dvjema zbirkama eksplicitni, vidljivi znakovi upućivanja na specifične književne tradicije – u autopoetičkim esejima Ujević će otvoreno pisati, primjerice, o religioznom osjećanju ljubavi u *Leleku sebra* („Mrsko ja“) ili o značenju patnje („El sentimiento tragico de la vida“) – intertekst simbolističkoga pjesništva u Ujevića nema status eksplicitno ovjerenoga „književnoga koda“ koji se svjesno koristi u izgradnji vlastitoga pjesničkoga diskursa. (Pri tome treba imati na umu da je i spomenuto promišljenje vlastitoga petrarkizma ili doživljaja patnje već znakom participacije u „nasljeđu simbolizma“ jer je racionalna refleksija o pjesničkom poslu za simboliste, još od Poea i Baudelaire, bila sastavnim dijelom pjesničke zadaće.⁴²⁵) Tragovi simbolističkoga interteksta u Ujevićevim su stihovima gotovo „prešutni“, a svakako manje primjetni od jasnih referenci na Dantea ili *Knjigu o Jobu* te se često nalaze na nižim razinama teksta, kao preuzeti motivi ili pjesničke slike. Simbolizam uostalom i nije povijesno dovršen ni strukturno zaokružen književni kôd koji bi se mogao koristiti na način petrarkističkoga diskursa nego bi to isključivo mogla pojedinačna realizacija simbolističke poetike u djelu jednoga pjesnika. No ni u tom smislu Ujević ne slijedi nekog simbolističkog pjesnika, premda je u njegovim stihovima od simbolističke lektire najvećega traga ostavio Baudelaire. Ali Ujević nipošto nije Baudelaireov sljedbenik jer između francuskoga i hrvatskoga pjesnika, postoje i brojne, temeljne razlike, što je u stručnoj literaturi već zamijećeno.

Tragove francuske simbolističke poezije u Ujevićevim stihovima književni su kritičari detektirali još u punom jeku Ujevićeva stvaralaštva pa je krug francuskih pjesnika čiji se znakovi mogu iščitati u hrvatskog pjesnika prvi opisao još Ivo Hergešić 1934. u prikazu knjige *Ojadeno zvono*. Hergešić se nije upuštao u detaljniju analizu refleksija recentnog francuskog pjesništva u Ujevića nego je sumarno nabrojio velike francuske simboliste na koje ga je asociiralo čitanje *Ojadenog zvona* (Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Apollinaire, Verhaeren, Banville, Laforgue, od starijih Villon). Prvo mjesto u pogledu Ujevićevih uzora Hergešić je

⁴²⁵ Usp. „Ne valja smetnuti s uma visok udjel intelektualnih i voluntativnih momenata što ih Baudelaire pridaje pjesničkom činu.“ Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, str. 45. Također vidi: „... simbolistički pokret sam po sebi, zbog toga što je potekao iz Francuske, posjedovao je namjernu samosvjesnu estetiku koja ga je učinila drukčijim od bilo čega što se pojavilo na engleskom jeziku.“ Edmund Wilson, *Axel's Castle*, Farrar, Straus i Giroux, New York, 2004, str. 15-16.

dodijelio Rimbaudu i njegovoj vizionarnoj poeziji, ali ni tu se nije upuštao u potanju analizu „ugleda i pozajmica“.

Josip Tomić u članku „Tin Ujević i francuska knjiženost“ iscrpnije je prikazao Ujevićeve dugove francuskim lirikima. Tomić najprije općenito opisuje jezik Ujevićeve poezije i njegova poetska načela, ističući Ujevićeva razmišljanja o jeziku poezije kao magijskom i nerazumljivom jeziku koji mora biti zagonetan i nejasan kako bi mogao iskazati duboke i teško dokučive slojeve savjesti i uma. Riječ je o Ujevićevoj težnji za čistom poezijom, *poésie pure*, što je ideja koja svoje porijeklo ima u Mallarméovim razmišljanjima o jeziku modernoga pjesništva kako ih je iznio, primjerice, u članku „Križa stiha“, odnosno u Rimbaudovu pojmu „alkemije riječi“, kojim opisuje i zagovara „rastrojstvo svih osjetila“ kao metodu kojom pjesnik može poeziji otvoriti nove sadržaje i stvoriti nove poetske oblike. Strah od banalnosti, strah od jezika potrošena svakodnevnom pragmatičnom uporabom i težnja za poezijom pročišćenom od svih natruha stvarnosti stalna su mjesta promišljanja prirode pjesničkoga jezika u teoretskim spisima modernih francuskih pjesnika. Ovakva nastojanja oko jezika pjesništva porijeklo vuku iz spomenutog simbolističkoga shvaćanja glazbe kao vrhovne umjetnosti jer je ona, prema filozofiji Arthura Schopenhauera, jedina umjetnost koja mimetički ne oponaša pojavni svijet nego izravno iskazuje bitnu esenciju toga svijeta.⁴²⁶ U pjesništvu međutim želja da se pronađe jezik koji može iskazati čistu misao zbog ograničenja samoga medija nikada se ne može u potpunosti ostvariti. Clive Scott u sukobu takvih idealističkih nastojanja i nesavršenosti jezika vidi uzrok nastanka simbolističke poetike sugestivnosti. Ako se svijet čistih ideja već ne može izravno jezikom iskazati, onda se na njega može uputiti tako da se čitatelja dovede do samog njegovog ruba. „Mallarméova zadaća stoga je bila iskoristiti nesavršeni jezik na takav način da *iskomunicira* prazan prostor na koji je jezik s nepravom zašao. Otuda estetika sugestije. Zbog toga što je prazan prostor uvjet njegova postojanja, pjesništvo se u najvećoj mogućoj mjeri približava 'vrhovnom' jeziku.“⁴²⁷

⁴²⁶ Usp. Richard Sieburth, „The Music of the Future“, u: Dennis Hollier (ur.), *A New History of French Literature*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2001, str. 789-798. U članku Richard Sieburth opisuje utjecaj Wagnerove glazbe i njegova pojma *Gesamtkunstwerk* na poetiku francuskoga simbolizma te ulogu Baudelairea u posredovanju Wagnerovih zamisli pariškoj publici koje je u eseju „Richard Wagner i Tannhäuser u Parizu“ prikazao u donekle iskrivljenoj vlastitoj interpretaciji. Sieburth naglašava da je simbolističko shvaćanje glazbe kao najviše umjetnosti svoje filozofsko utemeljenje pronašlo u filozofiji Arthura Schopenhauera, koji je glazbu, za razliku od ostalih umjetnosti, razumijevao kao odraz čiste ideje ili volje.

⁴²⁷ Clive Scott, „Symbolism, Decadence, Impressionism“, u: Malcolm Bradbury i James McFarlane (ur.), *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, 1991, str. 206-227, ovdje 209. Usp. i Stephane Mallarmé, „Križa stiha“, prev. Zvonimir Mrkonjić, *Teka*, br. 9, 1975, str. 456-463; Arthur Rimbaud, „Paulu Demenyju“, u: Arthur Rimbaud, *Poezija*, prev. Zvonimir Mrkonjić, Konzor, Zagreb, 1997, str. 334-339.

U Ujevićevim teoretskim promišljanjima refleksi ovakvih nazora posebno se mogu vidjeti u esejima kao što su „El sentimiento tragico de la vida“ (1922), „Adonai“ (1926) i „Akupunktura“ (1931), u kojima opširno obrazlaže svoje traganje za paradoksalnom individualnom riječi, a koje u isti mah podrazumijeva i „apologiju nejasnoće“:

„Svaki moderni pjesnik, makar koliko polazio od općih shema i klišeja (aproksimativnost bi bila samo sumarni nov. prijedlog), trudit će se da sa infinitezimalnim alatom uđe u zakutke svoje duše, te da pod mikroskopom ispita sve što njegovu protanjenu osjetljivost sudbonosno dijeli od najbližih i najbratskijih osjetljivosti. Samo tako se učvršćuje i prekaljuje izrađene ličnosti u galeriji pjesničkih života: po ulasku u ono najtanje, najtajnije, što je, možda, u isti mah zagonetno i ono najdublje, naime najličnije.“⁴²⁸

„Poezije i nema nego uz žrtvu jasnoće koja u isti mah i omogućuje kritici da nešto kaže.“⁴²⁹

Josip Tomić ističe navedena Ujevićeva promišljanja kao jasan refleks stremljenja francuskoga simbolizma za hermetičnošću, koja su svoj vrhunac i svojevrsnu apoteozu doživjeli u nadrealističkom pokretu. Otud Tomić neke nadrealističke postupke u Ujevićevoj poeziji s kraja 1910-ih tumači kao nadrealizam prije službene pojave nadrealizma jer se Ujević, kao i francuski nadrealisti, napajao na istim izvorima – jednoj struji francuskoga simbolizma, na čijem čelu stoji Baudelaire.⁴³⁰

Tomić, nadalje, u svojoj studiji detektira konkretna Ujevićeva preuzimanja iz Baudelairea, Rimbauda, Laforgua i Verhaerena, pri čemu nema pretenzija dati sveobuhvatan prikaz intertekstualnih veza nego izdvaja samo neke karakteristične slike, motive i teme francuskih pjesnika koji se mogu pronaći i u Ujevića. Tako, tvrdi Tomić, teme bola, patnje, očaja, *spleena* i nekrofilije, koje nisu samo Baudelaireova svojina, ali se obično tumače kao „bodlerizam“, u velikoj su mjeri prisutne i u Ujevićevoj poeziji, što autor potkrepljuje s nekoliko primjera. Doista, Ujevićeva poezija obiluje stihovima koji tematiziraju bol i patnju, a naročito ih se može pronaći u prvim dvjema zbirkama. Pri tome ipak treba istaknuti da je pjevanje o patnji kod Ujevića personalizirano tako da lirski kazivač govori o svom subjektivnom doživljaju, dok je

⁴²⁸ Tin Ujević, „Adonai“, SD IX, str. 157-158.

⁴²⁹ Tin Ujević, „Akupunktura“, SD IX, str. 197.

⁴³⁰ Josip Tomić, „Tin Ujević i francuska književnost“, u: Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić (ur.), *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Liber, Zagreb, 1970, str. 431-446, ovdje str. 436.

kod Baudelairea patnja objektivirana, ona za francuskog pjesnika jest *conditio humana*, ali sudbinu čovjeka u svijetu punom zlobe i pakosti on prikazuje distancirano.

Čak i kada pjeva o sudbini pjesnika, kao posebnog, izdvojenog, gotovo božanskog bića među ljudima, Baudelaire to ne čini u formi monološke ispovijesti kakva bi bila svojstvena lirici nego *pripovijeda* priču o sudbini pjesnika, pri čemu u diskurs uvodi lik pjesnika kao nositelja radnje koji trpi nesretne posljedice svoje sudbine:

„Tous ceux qu’il veut aimer l’observent avec crainte,
Ou bien, s’enhardissant de sa tranquillité,
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte,
Et font sur lui l’essai de leur férocité.

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d’impurs crachats ;
Avec hypocrisie ils jettent ce qu’il touche,
Et s’accusent d’avoir mis leurs pieds dans ses pas.“

(Svi koje želi voljeti, promatraju ga sa zebnjom / Ili, ohrabrujući se njegovom mirnoćom, / Natječu se tko će ga više rasplakati, / te isprobavaju na njemu svoju okrutnost. /// U kruh i vino namijenjeno njegovim ustima / miješaju pepeo s nečistom pljuvačkom; / Licemjerno odbacuju sve što je dotaknuo, / a optužuju se kad slijede njegove stope.)

Tako će i iskazi o patnji biti posredovani likom „prokletoga pjesnika“, a neće, kao kod Ujevića, biti izravni iskazi lirskoga kazivača:

„ – ‘Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés!’“

(– Blagoslovljen budi, moj Gospode, koji patnju daješ / kao božanski lijek za naše nečistoće, / kao najbolju i najčišću bit / što priprema Jake za svete miline!)

Već je i na prvi pogled velika razlika između navedenih Baudelaireovih stihova i sljedećih Ujevićevih:

„Kad bih imo suza, sad bih isplakao
u trenutku groze cijelu svoju dušu;
kad bih imo daha, svu bih sapu dao
(i gnjev riječi) drumu gdje orkani dušu.

No ja nemam suza. No ja nemam riječi.
Zdesna me nalijevo ludi vjetri kreću
kao bolesnika, kad se ognja liječi,
na ludu krevet, u maštinu cvijeću.“
(„Na povratku“)

„Plaćemo žubor gorskih vrela,
i mahovinu u zabiti,
kad poslije svrhe tužnih djela
čeznemo čiste suze liti.“
(*Kolajna XVIII*)

„I ja žvatam ovu tugu bez granica,
i ja gutam ove suze bez imena;
ni po noći sunce, ni po danju danica
nema boljih laži ni žarčih parfena.“
(*Kolajna XIX*)

Na ovu bitnu razliku između dvojice pjesnika upozorio je Ante Stamać u svojoj monografiji *Ujević* (1971). Pomno usporedo čitajući Baudelairea i Ujevića, Stamać je popisao brojne Ujevićeve „pozajmice“ od francuskog pjesnika i svrstao ih u pet kategorija. Na Stamaćevu temeljitu usporedbu još ćemo se vratiti, no navedeni Baudelaireovi i Ujevićevi stihovi o patnji navode nas da istaknemo važan Stamaćev uvid o osnovi Ujevićeva pjesništva: „(...) ne uspijevajući se uzdići nad svoju osobnu patnju, ne mogući iznaći depersonaliziranu supstancu svoga pjesništva, on je [Ujević], nesuđeni baudelaireovac, na sasvim osobit način doživio

*sudbinu pjesnika.*⁴³¹ Zbog njezine utemeljenosti na doživljaju, koji se tradicionalno smatrao esencijalnim svojstvom lirike, Stamać iznosi svoj dalekosežan sud o Ujevićevoj lirici i njezinu specifičnu položaju u odnosu na Baudelaireovu:

„Ujević se mjestimice ponaša kao Baudelaireov lik! U galerijama baudelaireovskog kozmosa, u njegovu poretku likova naslijeđenih iz kršćanstva (...), Ujević se osjeća bićem uvučenim u ono što se raspada kao slika svijeta. I dok se Baudelaireova dijaboličnost očituje u mazohističkoj strasti promatranja tog svijeta koji gubi svoj temelj da bi se održavao tek umjetno i umjetnošću, Ujevićeva se ukletost u biću očituje i beskrajnom patnjom s takvog, ruševnog, izgleda vlastitog svijeta.“⁴³²

Ante Stamać, u tom je smislu, usporedio Ujevića s protagonistom znamenite Baudelaireove pjesme „Vino prnjara“ („Le Vin des chiffonniers“). Doista u navedenim Ujevićevim stihovima, ali i uopće u većini pjesama iz prvih dviju zbirki, iskazni se subjekt ponaša kao jedan od likova iz galerije Baudelaireovih pariških fiziologija.

„Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.“

(Daje zakletve, diktira uzvišene zakone, / obara zločeste i pomaže žrtvama, / a pod nebeskim svodom raširenim poput nadstrešnice, / opija se divotom svojih vlastitih vrlina.)

Svrha digresije o razlikama u tretmanu teme patnje kod Baudelairea i Ujevića, a u osloncu na uvide Ante Stamaća, bila je u naglašavanju jasnih i specifičnih razlika koje postoje između dvojice pjesnika, a koje bi, samo prema tvrdnjama Josipa Tomića, ostale nedovoljno istaknute. Tomićevo čitanje Baudelairea i Ujevića, s druge strane, donosi dragocjene uvide o sličnostima između dvojice pjesnika. Tomić je tako precizno ustanovio Ujevićevo preuzimanje određenih Baudelaireovih slika i motiva, kao što su, na primjer, „nebeski crni poklopac i grobnički zid koji davi“, koji Ujević varira u više pjesama, ili teme smrti, kojoj je posvećen posljednji dio *Cvjetova zla*, a što je i Ujevićeva česta tema u prvim zbirkama. Tomić upozorava i na postupak

⁴³¹ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 64, isticanje u izvorniku.

⁴³² Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 83.

impostacije lirskog subjekta kao mrtvacu, koji dijele i Baudelaire i Ujević, a koji, dodajmo, svoje porijeklo ima još u srednjovjekovnoj lirici, primjerice, onoj François Villona. Neki Ujevićevi stihovi iz *Kolajne*: „S ranom u tom, srcu, tamnu i duboku, / ... / gazi stazom varke, mrtvi Ujeviću“ (XXXI); ili: „počivam mrtav u svom grobu“ (XI), podsjećaju, upozorava Tomić, na Baudelaireovu pjesmu „San neobična čovjeka“ („Le Rêve d'un curieux“):

„– J’allais mourir. C’était dans mon âme amoureuse
Désir mêlé d’horreur, un mal particulier ;

Angoisse et vif espoir, sans humeur factieuse.
Plus allait se vidant le fatal sablier,
Plus ma torture était âpre et délicateuse ;
Tout mon coeur s’arrachait au monde familier.
(...)
J’étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M’enveloppait.“

(Trebao sam umrijeti. U mojoj zaljubljenosti duši, / miješala se posebna bol, žudnja sa strahom; // tjeskoba i živa nada, bez nesuglasnih stanja. / Što se brže praznio sudbonosni pješčanik, / to je moja muka bila okrutnija i slasnija; / Moje srce istrgnulo se iz poznata svijeta. [...] Bio sam mrtav i ravnodušan, a strašna zora / spuštala se na me.)

Tomićevim primjerima mogli bismo dodati i druge pjesme u kojima Ujević koristi figuru obraćanja odsutnoga i mrtvoga, prisutnima i živima. To su, na primjer, „Nešto kao zaglavak“: „Bliža se mučna ura. Sestre nemam. / Konac na dveri. Umrijet ću, umrijet ću. / A moju sablast, dok u potu drijemam, / u vještačkome zatrpajte cvijeću.“ Ili pjesma XX iz *Kolajne*: „i beskrajno slutim pogreb svoga nerva“.

No i ovdje valja istaknuti razliku u prikazu. Baudelaire za lirski subjekt uvodi lik neobična čovjeka, dok Ujevićev iskazni subjekt sama sebe metatekstualnim postupkom naziva imenom svojega empirijskoga autora („mrtvi Ujeviću“). Tako se njihovi iskazni subjekti nalaze na različitim dijegetičkim razinama, a otud zacijelo proizlazi i razlika u stupnju emotivne afektacije iskaznih subjekata jer se kod Ujevića ona često približava emfazi, dok je kod Baudelairea emotivni i ekspresivni udio u iskazu manji. I u tom se smislu još jedno Stamaćevo zapažanje o temeljnim razlikama između dvojice pjesnika čini točnim:

„Kao u beskrajnom nizu sučelice položenih zrcala, Baudelaire transponira i transparira svoje aktualno Ja u niz odjelitih sfera svoga kozmosa, odustajući od jednog jedinog... (...) Upravo se Ujević ovdje, u osnovnom ustroju vlastitog pjesništva (...) razlikuje od Baudelairea; ne dijeleći do kraja sebe i svoju sliku, unoseći sebe u mistički pojmljenu supstancu 'svijeta', on je svako dijeljenje Ja od svijeta smatrao radom fragmentarnosti, koju vlastitom voljom valja izbjeći.“⁴³³

Opisano obilježje Ujevićeve lirike primijetio je Zoran Kravar u članku „Krlježina i Ujevićeva misaona lirika“ gdje je precizno ustanovio njezina epistemološka polazišta.⁴³⁴ Za razliku od Krlježe, čija misaona lirika stoji u znaku Nietzscheove filozofije, u Ujevića Kravar zapaža jasne tragove subjektivnoga idealizma. Tako je na primjerima iz zbirki *Auto na korzu* i *Ojađeno zvono* pokazao Ujevićevu privrženost spoznajnoteorijskom stavu „da subjekt konstituira odnosno sam iz sebe proizvodi vlastiti objekt“.⁴³⁵ Premda se Kravarova zapažanja oslanjaju na tumačenja Ujevićeve lirike iz 1930-ih godina, rekao bih da je Ujevićeva bliskost subjektivnoidealističkom pogledu na svijet postojana značajka njegove poezije još od zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna*.

Josip Tomić u navedenom radu usporedbu Ujevića s Baudelaireom završava ustanovljujući refleksije dviju poznatih Baudelaireovih pjesama „Correspondances“ i „Bénédiction“ u hrvatskog pjesnika, pri čemu je zanimljivo što je motiv tajanstvenih suglasja s prirodom pronašao u slabije poznatoj Ujevićevoj pjesmi „Produženi svijet“ („Stvari su oko mene duboko sadržajne. / Cvijeće ima značenja i riječi na rubu puta. / Vode šapću u noći neiskazane tajne, / i vjetar na mahove čudne maštanije šaputa.“), objavljenoj u *Ojađenom zvonu*, a preskočio je barem jednako upadljive odraze te Baudelaireove pjesme u pjesmama iz *Leleka sebra* kao što su „Tajanstva I“ ili „Perivoj“:

„Bukom te vreve i sredine tijesne
ja uho pružam za glasove tajne
i donose mi utjehe beskrajne,
ponavljaju mi pjesme urnebesne.“

(„Tajanstva I“)

„Svi oblici čuda daju jednu sliku,

⁴³³ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 79, isticanje u izvorniku.

⁴³⁴ Zoran Kravar, „Krlježina i Ujevićeva misaona lirika“, *Croatica*, XI/XII, 15-16, 1980/1981, str. 137-179.

⁴³⁵ Ibidem, str. 173.

svi se tajni glasi skladaju u šumor...“

(„Perivoj“)

Osim usporedbi s Baudelaireom, Tomić u Ujevićevoj poeziji pronalazi još utjecaje Rimbauda, Laforguea i Verhaerena.

U pogledu Rimbauda, Tomić prvenstveno detektira Ujevićeva usvajanja Rimbaudovih zamisli o kvalitetama modernoga pjesnika koji mora biti vidovit te racionalno i voljno raditi na postupku vlastite depersonalizacije („Ja je netko drugi.“). U nekoliko eseja i lirskih pjesama (npr. „San Ivana Pravednika“) Ujević ponavlja ove temeljne Rimbaudove zamisli pa će u tekstu „Ispit savjesti“ zapisati:

„Ja uvijek mislim na savjest i mislim nju; zato često govorim: Ja. No ja griješim. Ja bih trebao reći ONA. Ili još bolje: ja bih trebao reći ON. Ja ne bih trebao reći: ja. JA bih smio reći samo: Ona – ili – on. I, konačno, pitam se, da li se baš kolektiv, famozni kolektiv, ne nalazi u ovom impersonalnom dnu.“⁴³⁶

Varijaciju navedene Rimbaudove sentencije Zvonimir Mrkonjić pronašao je u još dva Ujevićeva teksta. U pjesmi u prozi „Egipatski, ili kaldejski, sanovnik?“ Ujević je napisao: „Ne znam i ne govorim ništa; 'Ja' ne postojim.“ A u pjesmi „Drhtavi park“ iz zbirke *Ojađeno zvono* pronalazimo stihove: „Ja nisam koji jesam. Ja sam netko drugi.“⁴³⁷ Pitanje utjecaja Rimbauda na Ujevića svakako se ne može zadržati na razinama samo motivskih i tematskih preuzimanja – koje je detaljno analizirao upravo Zvonimir Mrkonjić – te se mora podići na teoretsku razinu: u kojoj mjeri, naime, Rimbaudove ideje o jeziku i funkciji modernoga pjesništva preuzima Ujević? Iz navedenih je tekstova očigledno da neke karakteristične Rimbaudove zamisli o identitetu lirskoga ja, koje bi trebalo iščeznuti kako bi poezija u punoj mjeri postala objektivna, a koje znače potpuni raskid s romantičarskim teorijama o poeziji kao književnom rodu kojemu je najprimjereniji sadržaj izražavanje unutrašnjega sebstva, našla su, kako smo vidjeli, i refleksa u Ujevićevim promišljanjima moderne poezije. Njega je dugo opsjedao problem „mrskoga ja“, a prekapanja po ponorima vlastite unutrašnjosti ponudila su sadržaj velikom broju pjesama iz prvih dviju zbirki. Ipak, objektivnost u poeziji pronašao je tek svojevrsnim tematskim

⁴³⁶ Tin Ujević, „Ispit savjesti“, SD VI, str. 255.

⁴³⁷ Usp. Zvonimir Mrkonjić, „Ujević i Rimbaud“, *Croatica* 15-16/1980-1981, str. 191-204.

pomakom: usmjerenjem interesa na socijalne sadržaje. No ulazak vanjskoga svijeta i povijesti u horizont njegove poezije obilježio je tek pjesme napisane u drugoj polovici 1920-ih i poslije. Josip Tomić u svojoj analizi ne upušta se u teorijska razmatranja, nego ostaje na razini *topoi*, a najviše prostora posvećuje sličnostima između antologijske Rimbaudove pjesme „Pijani brod“ i Ujevićeve pjesme „Suvišni epitaf“ te pjesme u prozi „Putovanje“.

Pitanje Ujevićevih poveznica s Laforgueom postavlja se od spomenutoga Hergešićevog teksta o Ujevićevoj lirici, napisana u povodu *Ojađenog zvona*, i prepiske koja je potom uslijedila između pjesnika i njegova kritičara. Ujević je na Hergešićevu primjedbu o Laforgueovu utjecaju na njegovu pjesmu „Basmе čarobnjaka“, odgovorio u pismu iz 1935: „Pitate me za Laforguea, jesam li čitao? Svaki redak, od početka do kraja, i stih i prozu, i korespondenciju. Ali ostao mi je 1919. u Parizu, ovdje ga nemam, i isključujem da ima reminiscencija (tu prije radi tabula rasa, amnezija i alkohol).“⁴³⁸

Josip Tomić dakako nije bio uvjeren Tinovim poricanjem te i on ustanovljuje određene paralele između francuskoga i hrvatskoga pjesnika, naročito u stihovima koji tematiziraju pitanje jedinstvenoga identiteta iskaznoga subjekta (npr. „Ove pjesme, to nisam ja, iako sam ih ja napisao.“, „Zapis na pragu“), što je i Laforgueova poetska preokupacija. Vrijedi također istaknuti da i Laforgue, kao i Baudelaire i Ujević, također rabi postupak obraćanja lirskoga subjekta „s onu stranu groba“, kao mrtvaca.⁴³⁹

Iako su Ivo Hergešić i Josip Tomić ustanovili određene zajedničke motive u Laforguea i Ujevića, čini mi se da se ipak ne može govoriti o nekom presudnom utjecaju francuskoga pjesnika, niti o njegovoj lirici kao bitnom prototekstu za Ujevićevu poeziju općenito, pa ni za prve dvije zbirke. Svijet „prazne transcendencije“ svakako jest svijet i Ujevićeva i Laforgueova pjesništva – kao uostalom i Baudelaireova, ali i niza drugih modernih pjesnika – no način pjesnikove reakcije na novu duhovnu situaciju prilično je različit. Premda i Laforgue, kao i Ujević, pjeva o patnji te se već iz sličnosti naslova njihovih zbirki nameću određene usporedbe jer prve dvije Laforgueove zbirke nose nazive *Le Sanglot de la Terre* (može se prevesti kao „jecaj ili lelek zemlje“) i *Les Complaintes* („jadikovke ili tužaljke“), a Ujevićeva prva knjiga *Lelek sebra*, što se na prvi pogled čini kao jasna paralela, ipak je riječ o drukčijem tretmanu teme patnje i različitom postavljanju lirskoga subjekta u odnosu na temu. Laforgueova filozofska lektira temelji se na nauku Arthura Schopenhauera i Eduarda von Hartmanna, a u njegovoj se poeziji odrazila kao pesimističan pogled na univerzum i ironiju kao stav kojim se

⁴³⁸ Tin Ujević, „Pismo Ivi Hergešiću od 9. siječnja 1935.“, SD XIV, str. 394.

⁴³⁹ Josip Tomić, loc. cit., str. 443.

individuum odnosi prema svijetu.⁴⁴⁰ Ironijski stav Laforgueova lirskoga subjekta temelji se upravo na razdvajanju iskaznoga subjekta na onoga koji doživljava i onoga koji promatra, na emotivni i kognitivni aspekt doživljavanja stvarnosti, pa Laforgueov kazivač svoje vlastite osjećaje, patnju, promatra distancirano, sa skepsom. Stoga će se i o svojim tužaljkama, nagnut nad sebe sama, zapitati:

„Maintenant, pourquoi ces plaintes?
Gerbes, d'ailleurs d'un défunt Moi?“

(Sada, čemu ove tužaljke? / snoplje, uostalom, nekog pokojnoga Ja?)

Clive Scott će o takvu ironijskom odnosu prema jeziku i pjesničkom stvaranju u pogledu Laforguea primijetiti: „Ironičareva svijest o jeziku poziv je da ne obnovimo svoju vjeru u jezik nego da mu iskažemo nepovjerenje, da priznamo da sav jezik može biti površina i verbalizam.“⁴⁴¹

Kod Ujevića se ne mogu naći slični primjeri ironijskoga odnosa prema patnji, boli i tjeskobi. Kao što je Ante Stamać uočio, on se voljno suprotstavlja razdvajanju emocija i razuma, sebe i svoje slike, te mu figura ironije kao modus odnošenja prema svijetu nije nimalo prihvatljiva. Pjesnik je i sam bio svjestan toga pa je o mladiću u „Ispitu savjesti“ (lik samog Ujevića u autobiografskom diskursu) zapisao: „Nakon elementarnih eksplozija svojega praosnovnoga dinamizma on je došao do zaključka, da sve treba primati sa flegmom, skepsom i ironijom; ali takva polutanska stanovišta ipak na dnu nijesu zadovoljavala njegovu staru dušu.“⁴⁴²

Stoga se o Ujevićevu preuzimanja Laforgueovih motiva i postupaka može govoriti samo u ograničenom smislu, samo u odnosu na one Ujevićeve pjesme u kojima on ipak, netipično, poseže za ironijom kao filozofskim stavom svojega iskaznog subjekta. Takva je, primjerice, pjesma „Basmе čarobnjaka“, koju je uzgred spomenuo Hergešić, kao i pjesma „Vječita romantika“ objavljena u periodici (1921), koja poslije nije bila uvrštena u zbirke.

„Vječita romantika“ četverodijelna je pjesma koja za *motto* ima poznatu Marrinettijevu parolu *Uccidiamo il chiaro di luna!*, ali više no na futurističku poeziju ona podsjeća na Laforgueve

⁴⁴⁰ Vidi Graham Dunstan Martin, „Introduction“, u: Jules Laforgue, *Selected Poems*, prev. Graham Dunstan Martin, Penguin Books, London, 1998, str. xv-xvii.

⁴⁴¹ Clive Scott, „Symbolism, Decadence, Impressionism“, str. 212.

⁴⁴² Tin Ujević, „Ispit savjesti“, SD VI, str. 251.

ludičke i ironične stihove. Među figurama koje defiliraju ovim stihovima pojavljuje se i Pierrot, jedan od čestih govornika u Laforgueovim pjesmama:

„Ne pitaj me, zašto volim
da smo jedno što smo Dva;
na pođimo, ja te molim
u Ravennu i Arquà.

Ja ne kradem, no ja živim
svih pjesnika stare sne;
i ljepoti još se divim,
makar bio blackboulé.“

(I)

„Ti me vraćaš bogu vjere,
kada sjedaš za moj sto,
i u meni Bayard pere
sve što zgriješi moj Pierròt.“

(III)

I humornom temom i poetskom formom (osmerački katreni s ukrižanom rimom), pjesma nije tipična za Ujevićev stil i ton, za raspoloženja njegova lirskoga protagonista u *Leleku sebra* i *Kolajni*, pa ni za kasnije zbirke. Ona ilustrira jedan sporedan pravac njegove poezije u kojemu je, možda, iskušavao drukčije načine pisanja, ali s kojima nije pronašao dublju duhovnu poveznicu. I pjesma „Basmе čarobnjaka“, objavljena u *Ojađenom zvonu*, pripada ovakvom tipu pjesama te ironijom i formom (simetrični deseterci povezani u distihe s parnom rimom) također podsjeća na Laforguea:

„Što su na nebu nebeska tijela,
na zemlji će biti tjelesa i djela.

Učinkom naše moći hipnoze
ljudi će doći listom u poze.

Svaki se kreće u redovnom sklopu

u svojoj slobodi po horoskopu.

Ljudi su mumije već prije groba
znane su tajne budućih doba.“

Tomić svoj članak zaključuje sažetim nabrojanjem utjecaja belgijskoga pjesnika francuskoga jezičnog izraza Émilea Verhaerena, čiji je manji izbor iz poezije pod naslovom *Sunce u čovjeku* Ujević preveo 1951. Verhaerenove utjecaje Tomić iščitava u pogledu socijalnih tema nekih Ujevićevih pjesama te sve češće uporabe slobodnoga stiha, no kako je riječ o korpusu pjesama koji nastaje od sredine 1930-ih godina nadalje, one ovdje ne ulaže u žarište našeg razmatranja. U pogledu teme Ujević i Baudelaire najveći je prinos dao Ante Stamać u već spomenutoj monografiji *Ujević*, gdje je analizi odjeka Baudelaireove poezije u opusu hrvatskoga pjesnika posvećeno zasebno poglavlje. Stamać u uvodnom dijelu poglavlja „Romarovo poklonstvo“ upućuje na načelne razlike u dvojice pjesnika, o kojima je već bilo riječi, na njihove različite svjetonazore i reakcije na duhovnu situaciju nastalu nakon što je, rečeno rječnikom Huga Friedricha, kršćanski ideal postao ispražnjen od svojega tradicionalnoga sadržaja. Baudelaireov svijet je svijet u kojemu je još prisutna razdrtnost kršćanskom dramom, sukobom između Neba i Pakla unutar pojedinca, svijet bitno manihejski ustrojen i disonantan. No Baudelaireov odmaknut i distanciran lirski subjekt motri taj svijet bez samilosti. S druge strane, Ujevićev lirski protagonist u svijetu „ruževnoga kršćanstva“ i dalje jednodušno stremi idealu i pati zbog nemogućnosti da ga dosegne.⁴⁴³

Ujević, dakle, u punom smislu ne dijeli s Baudelaireom neke temeljne svjetonazorne postavke, stoga i nije mogao u cijelosti prihvatiti njegovu ideju pjesništva. Tih razlika, čini se, i sam je bio svjestan pa je u eseju „Mučeništvo života i raj u afionu“, jednom od dva eseja posvećena Baudelaireu (drugi je „Prokletstvo Baudelairea“), napisao: „Baudelaireova učenja ne mogu primiti. To je zato, jer nikakva i ničija učenja ne mogu primiti u cjelini, da ih ponavljam ili predajem kao dogmu.“⁴⁴⁴ Ipak, usprkos ovom razumljivom načelnom odbijanju bilo čijeg pa i cjelovitog Baudelaireovog učenja, Ujević u nastavku naglašava da je Baudelaire bio nužan u jednom trenutku povijesnoga razvoja pjesništva te zapisuje rečenicu: „Bio je možda u meni prije jedan Baudelaire nego jedan Ujević?“. Već i ovaj iskaz koji naglašava postupnost uzdizanja pjesnika do sebe sama, njegovu, takoreći, vlastitu svjesnu izgradnju i

⁴⁴³ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 62-63.

⁴⁴⁴ Tin Ujević, „Mučeništvo života i raj u afionu“, SD VI, str. 377

individualizaciju, priznanje je neke vrste Baudelaireova prvenstva, ali i vlastite lektire. Doista, usprkos razlikama, među dvojicom pjesnika postoje određene nesumnjive sličnosti i „ugledanja“. Ante Stamać ustanovio ih je na leksičkoj, tematskoj i kompozicijskoj razini te podijelio u pet skupina, prema različitim razinama pjesničkoga teksta. Reflekse Baudelairea u Ujevićevoj poeziji pronašao je tako na razini: (1) stihova, sintagmi i slika; (2) motiva; (3) određenih tema; (4) cijelih pjesama; te na razini (5) „Ujevićeva poosobljavanja nekih Baudelaireovih likova“. ⁴⁴⁵

Stamać je detaljno proučio i pročitao lirske opuse dvojice pjesnika, a njegov katalog zajedničkih mjesta i tipologija preuzimanja otkrivaju važnu tendenciju, koja je signifikantna za narav intertekstualnih odnosa. Nju bi se moglo sažeto opisati: što je kod Ujevića riječ o višoj razini teksta, to je manje dodirnih točaka s Baudelaireom. Ova činjenica u skladu je s unaprijed detektiranom Stamaćevom razlikom o bitno različitim svjetonazornim i filozofskim polazištima dvojice pjesnika jer se tek na razini cjelovitoga teksta oni mogu valjano iščitati. Ujević tako od Baudelairea najviše „posuđuje“ određene pjesničke slike i motive, neke teme, a tek se rijetko može govoriti o čitavim pjesmama koje otkrivaju izravne tragove Baudelaireovih tekstova.

U kontekstu prvih dviju zbirki tako, primjerice, stihovi iz „Svakidašnje jadikovke“, koji intoniraju motiv „starmladosti“ podsjećaju, kako smo već napisali, na Baudelaireovu pjesmu „Spleen“, a stihovi: „I nema sestre ni brata, / i nema oca ni majke, / i nema drage ni druge“, frazom prizivaju u pamćenje Baudelaireovu pjesmu u prozi „Stranac“:

„– Ja nemam ni oca ni majke ni sestre ni brata.

– A prijatelji?

– Smisao te riječi do dana današnjega nisam spoznao.“⁴⁴⁶

Motiv očiju često se javlja u *Cvjetovima zla*, a rabi ga i Ujević u mnogim pjesmama *Leleka* i *Kolajne*, pri čemu treba ponoviti da svoje porijeklo on zacijelo u prvom redu duguje Petrarčinu kanconijeru. Također, motiv ženskih kosa francuski je pjesnik učinio amblematskim znakom svoje poezije, zahvaljujući pjesmama kao što su „La Chevelure“ iz *Cvjetova zla* ili „Hemisfera u tvojoj kosi“ iz *Spleena Pariza*. Stoga Ujevićevi stihovi: „Miris ljepote struji u toj kosi...“ (*Kolajna* IV), „Tananih kosa žutost neizmijerna / ko zrelo žito struji preko pleća“ (*Kolajna* XV), „snatrim o zmaju ispred tvoga praga / i zlatnom klasju u toj mekoj kosi“ (*Kolajna* IX) doista

⁴⁴⁵ Ante Stamać, loc. cit., str. 64-84.

⁴⁴⁶ Charles Baudelaire, *Spleen Pariza. Male pjesme u prozi*, prev. Vladislav Kušan, Znanje, Zagreb, 1982, str. 9.

evociraju Baudelaireove pjesme. Jedan detalj možda otkriva zajednički prototekst: i Ujevićeva je *donna adorata* plavokosa, kao i Baudelaireove ljubavnice (premda u lirskoga kazivača bude „tamne asocijacije“), a to je sasvim u skladu s petrarkističkom tradicijom. Tek će barokne parodije petrarkizma uvesti likove crnki u pjesnički diskurs.

„Je plongerai ma tête amoureuse d’ivresse
Dans ce noir océan où l’autre est enfermé ;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
Infinis bercements du loisir embaumé!

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues
Vous me rendez l’azur du ciel immense et rond ;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m’enivre ardemment des senteurs confondues
De l’huile de coco, du musc et du goudron.“

(Uronit ću glavu zaljublenu od pijanstva / u crni ocean gdje je netko drugi zatočen; / I moj uzvišeni duh milovan od valjanja / znat će Vas ponovno pronaći, o plodna nehajnosti, / beskonačna njihanja mirisne dokolice! // Plave kose, paviljon razapetih tama, / vraćate mi plavetnilo beskonačnoga nadsvođenog neba; / na paperjastim rubovima vaših kovrčavih vlasi / strasno se opijam pomiješanim mirisima / kokosova ulja, mošusa i katrana.)

U pogledu zajedničkih tema, Stamać konstatira da je Ujevićevo pjesništvo „tematski bogatije od Baudelaireovoga“, a da je to bogatstvo posljedice Ujevićeve želje da „opjeva život u mnoštvu njegovih pojava i oblika“. ⁴⁴⁷ No to je bogatstvo, upozorava Stamać, iz aspekta Baudelaireove poetike zapravo nedostatak jer otkriva Ujevićevu nekritičnost prema sadržajnom materijalu. Neke teme dvojica pjesnika ipak dijele, a to su: traženje Novoga, lik idealne žene, grad te veza alkohola i duha. Ipak, ako se navedene teme i mogu pronaći u Ujevićevu opusu, treba reći da je njihov tretman prilično različit u odnosu na Baudelairea. Modernistička opsesija Novim, kojoj su posvećeni neke od najpoznatijih pjesama *Cvjetova zla*, u Ujevića je našla odjeka tek sporadično, a najviše možda u ranoj pjesmi „Oproštaj“, o čemu je već bilo riječi, no i tada se radi o bitno drukčijem pogledu na povijest i pojam novine u francuskoga i hrvatskoga

⁴⁴⁷ Ante Stamać, op. cit., str. 74.

pjesnika. Ipak će u Ujevića odjeka naći rimbaudovski pojam „Novog čovjeka“ pa će u pjesmi „Maštovita noć“ zapisati: „ja, Novi Čovjek, takmac Svetog Duha“. Ovakva je mistifikacija sebstva u ranim zbirkama karakteristična za Ujevića pa je zanimljivo uz stihove iz „Maštovite noći“ pročitati Ujevićeve zapažanja o Baudelaireovoj mistifikaciji napisana u eseju „Prokletstvo Baudelairea“:

„Baudelaire se uvelike bavio *mistifikacijom*. Pitam se gdje je psihološki korijen mistifikacije i mitomanije koja iz nje proizlazi? Je li to želja da se stvori lična mitologija i suvisla mistika? (...) Mistifikacija je revolt protiv deformacije samonikloga bića nametnute prevlašću tuđega, nesvojega svijeta. Čovjek mistifikacijom izvrće i izvitoperuje sebe, jer osjeća da je njegovo jastvo, njegova sobost već u sebi izobličena i krivotvorena. Mistifikacija je težnja za drugim redom vještačke originalnosti, pošto je prvi red istinite autentičnosti i spontanosti doveden u pitanje. Mistifikacija je također hijerarhička težnja za otvorenjem rituala maske i poze, nejasnih konkretnih šifara za nemire i zagonetke srca i duša. Mistifikacija je ludilo pozne originalnosti na planu gubitka prvobitne mladosti bića.“⁴⁴⁸

Oštroumne Ujevićeve opaske o Baudelaireovoj mistifikaciji bez većih naprezanja mogu se prenijeti i na samoga Ujevića. Predimenzioniranje vlastitoga Ja svakako je simptom mistifikacije, a zacijelo i prikazivanje sama sebe kao otpadnika i prokletnika (ono Stamaćevo „poosobljivanje nekih Baudelaireovih likova“), čemu je Ujević u ranim zbirkama naročito sklon: „Ne dira mene, čime Svijet me smatra...“ („Duhovna klepsidra V“); „Odista, takav sam noćnik što tragiku svijeta pije.“ („Polihimnija IV“).

Lik idealne žene također je različito tretiran u Baudelairea i Ujevića, o čemu smo već pisali, jer je za Baudelairea žena uvijek biće dvostruke prirode, anđeoske i demonske, dok je kod Ujevića ona gotovo uvijek jednostrano idealizirana, u skladu s trećentističkom tradicijom.

Slično se može reći i za temu grada. Baudelaire je naširoko prepoznat, čitan i tumačen kao „pjesnik grada“, kao prvi koji je opjevao moderan velegradski život i specifično, novo iskustvo življenja u gomili koje mijenja narav međuljudskih odnosa. Walter Benjamin u povodu Baudelaireove pjesme „Jednoj prolaznici“ napisao je da stihovi koji govore o susretu lirskoga kazivača i lijepe prolaznice na ulici opisuje nov fenomen „ljubavi na posljednji pogled“ (za razliku od, tradicionalne, a recimo i Petrarcline, epifanijske ljubavi na prvi pogled) jer brz tempo života i velik broj stanovnika u velegradu otežavaju međuljudske odnose i komunikaciju svode

⁴⁴⁸ Tin Ujević, „Prokletstvo Baudelairea“, SD VI, str. 320.

na slučajne, neverbalne susrete koji nemaju velikih izgleda opet se ponoviti.⁴⁴⁹ Naročito je urbana tematika prisutna u drugom izdanju znamenite zbirke, onom iz 1861, jer je Baudelaire tada pridodao „Pariške slike“ (*Tableaux parisiens*), dio u kojemu ironično, okrutno i bez samilosti portretira velegradske prosjakinje, prostitutke i propalice.

Ujević također obilno eksploatira temu grada, ali pri tome grad nema jednak status u pojedinim etapama njegova stvaralaštva. Ante Stamać tako upozorava da treba razlikovati shvaćanje grada u kasnijim Ujevićevim pjesmama, na primjer iz zbirki *Auto na korzu* i *Ojađeno zvono*, od teme grada u prvim zbirkama, gdje je grad prostor koji izolira i usamljuje lirskoga kazivača te potencira njegov osjećaj patnje.⁴⁵⁰ U *Leleku sebra* i *Kolajni* zapravo je malo pjesama smještenih u gradski prostor. U pjesmama „Rotonda I i II“ pojavit će se gradski prostor kavane, ali one portretiraju životarenje slavenske dijaspore u francuskoj metropoli, što svakako nije Baudelaireova tema. S druge strane, pjesma „Perivoj“, koja zaključuje prvu zbirku, u većoj je mjeri baudelaireovska, a smještena je u tipičan velegradski ambijent, koji budi asocijacije na sličan prostor Ujevićeve starije pjesme „Što šapće vodoskok“:

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

(...)

Dotle slavno Sunce, kao ruža strasti,
baca svijetle zrake preko vodopada;
rujna usna žene guta vazduh slasti
kao med i mlijeko zaljubljenih nada.“

Ipak nakon nekoliko početnih strofa koje opisuju perivoj okupan suncem, lirski subjekt pogled s izvanjskoga svijeta svraća natrag u sebe te umjesto vanjskoga pejzaža tekstualna svijest počinje se kretati prostorima unutarnjega jastva:

„Ali mračna bora snatri: Umrijet ćemo,

⁴⁴⁹ Walter Benjamin, „Pariz Drugog Carstva u Baudelaire“, u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.

⁴⁵⁰ Ante Stamać, loc. cit., str. 77-78.

vjere ni ljepote mi nećemo znati;
nad kolijevku našu, kobna anatemo,
pade crna kletva da se vječno pati.“

Takvi su „unutarnji prostori“ zapravo karakteristični za prve dvije Ujevićeve zbirke, ako se lirski subjekt ne kreće prostorima vlastite svijesti i svojih misli, onda se nalazi u prostorima koji tu svijest i njezino stanje metaforički iskazuju, kao što su tamnica ili grob:

„U noći kad sam očajnički bdio
s pogledom rujnim povrh vlažna stropa“
(„Molitva iz tamnice“)

„– Sa sjajna trona među bogovima
u moje misli kad je sišla Donna,
bila je kano zvučan pozdrav zvona

vlažnim pod zemljom tamničarskim tlima.“
(*Kolajna XV*)

„U mojem vrisku bez prestanka
tim zamračenim ponoćima
bugarim pogreb svoga sanku
sa neizbježnim stradanjima.“
(*Kolajna XXXIX*)

Usporedo s premještanjem pogleda sa svijeta na svijest lirkoga kazivača, kod Ujevića se često događa i promjena vremena pa stihove koji tematiziraju kazivačevu introspekciju redovito prati noćni ugođaj:

„Mnoge misli struje noću,
rožne misli, crne slutnje;
ne znam više što ja hoću,
čujem trube, frule, lutnje“
(„Noću“)

„U ponornoj noći strah od svojih čula;

...

U savjesti mojoj srca utrnula,
obrisom tek novim sudnji dan se riše.“

(„Bdjenje I“)

„Ja prisluškivah kako noćnom tmušom
šušte borici i umorne grane“

(„Suvišni epitaf“)

„Od danjeg svjetla, ko od svoga mraza,
očni se kapci sklapaju i kriju.“

(„Duhovna klepsidra II“)

„Uhapšen u svojoj magli,
zakopčan u svojem mraku“

(*Kolajna II*)

„Pod gluvim batom noćna dažda
sa beskonačnim odjecima
u mome srcu vlada zima
i njena ljut i njena vražda.“

(*Kolajna XII*)

„U ovom mraku mirisavu,
slušajmo kako zveče živci“

(*Kolajna XX*)

Središnji dio pjesme „Perivoj“ tako se ne kreće urbanim ambijentom nego reflektira smisao pjesnikove nesretne sudbine, dakle više je karakterističan za dominantne teme i ugođaje ostatka zbirke. Stoga je Ante Stamać i zaključio da je „Perivoj“ neka vrsta kolaža: „'Perivoj' se zapravo sastoji od više pjesama, koje postupnošću u izvođenju skladaju cjelinu.“⁴⁵¹

⁴⁵¹ Ante Stamać, op. cit., str. 73.

Tek će kraj pjesme donijeti povratak izvanjskom, gradskom ambijentu, i to kronološki u suton, što je zacijelo još jedan znak čitanja Baudelairea, no kod Ujevića sada u prvi plan izbija pitanje odnosa svijesti i svijeta, subjekta i objekta, u skladu sa spomenutim Kravarovim opažanjem da su u Ujevića primjetni tragovi subjektivnoidealističke filozofije, koji povremeno pokazuju da je odnos subjekta i objekta zapao u kritičnu fazu zbog „nedoraslosti subjekta kriterijima adekvatne spoznaje“:⁴⁵² „Pa on tupo gleda staze i fontene, / i tjeskobu neba dok se zemlja mračni; / sakrivena suza što ne skvasi zjene / unutra ga žeže, mori: 'Šta to znači?' –“.

Temu grada drukčije će Ujević obrađivati u svojoj avangardnoj fazi. Grad će Ujeviću u pjesmama iz 1930-ih biti izvor ambivalentnih osjećaja, istovremeno će biti fasciniran gradskom vrevom, dinamikom i pokretima gomila, ali će grad biti i prostor otuđenja njegova subjekta, no o tom aspektu Ujevićeva stvaralaštva bit će više govora u sljedećim poglavljima.

Mnoštvu poveznica između Ujevića i Baudelaire koje su primijetili i elaborirali dosadašnji istraživači mogla bi se dodati i prisutnost figure vampira, koji se kao lik i govornik javlja u nekim Baudelaireovim pjesmama („Le Vampire“, „Les Métamorphoses du vampire“) pa će i njegov *L'Héautontimoroumenos* reći:

„Je suis de mon coeur le vampire,
– Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés
Et qui ne peuvent plus sourire!“

(Ja sam vampir vlastitoga srca, / jedan od onih otpadnika / osuđenih na vječni smijeh, / koji se ne mogu više nasmijati!)

Ujevićevi stihovi odaju neke sličnosti:

„Cvijet mojeg mozga žedan vampir siše (...)
(„Bdjenje I“)

„Ko li sam ja? O mliječna Luko Mira,
svaka je kletva od mene daleko,
od vriska mojega, i mojeg vampira“

⁴⁵² Zoran Kravar, „Krlježina i Ujevićeva misaona lirika“, str. 173.

(„Vedrina III“)

Ujević, naposljetku, što je istaknuo i Stamać, kao i Baudelaire pjeva o vinu, no taj tematski segment nije toliko izražen u poeziji hrvatskoga pjesnika, više u esejima (npr. „Akademija flaše“), no ponegdje se javlja i u lirici: „Pa neka sniva kroz vinske kristale / oči Beate ili rajske duge“ („Želja“); „Kakva čudna svjetla iskre se i gasnu / u vinskom dimu mutnim vidokrugom?“ (*Kolajna XVI*).

Osim dva spomenuta eseja posvećena Baudelaireu, još jedan tekst Ujevića veže s ocem moderne poezije. Riječ je o prijevodu pjesme „Franciscae meae laudes“ („Moje hvale imenu Franciske“), jedinom prijevodu Baudelairea koji je Ujević ikada napravio. Znakovito je da je riječ o pjesmi koju je Baudelaire napisao na latinskom jeziku te uz koju je dodao bilješku gdje tvrdi da mu se jezik posljednje latinske dekadencije čini jedinim prikladnim za izražavanje strasti na moderan način. U nepravilnostima i barbarizmima toga jezika Baudelaire otkriva „šarmantnu nespretnost barbara sa sjevera koji se poklonio romanskoj ljepoti“ („la maladresse charmante du barbare du nord agenouillé devant la beauté romaine“)⁴⁵³. U svom usporednom čitanju Baudelairea i Ujevića, Ante Stamać upravo je u toj slici barbarina sa sjevera vidio sliku Ujevića i njegova odnosa prema velikom književnom naslijeđu, kako europske tako i hrvatske literature. Uostalom, lirski kazivač u Ujevićevim prvim zbirka na više će mjesta sam sebe identificirati upravo kao Gota („barbarin sa sjevera“):

„I ti što znadeš za čim plače plōt
i tugu cvijeta bereš očima,
znat ćeš zašto evo postah Got.“

(„Molitva Bogomajci za rabu božju Doru Remebot“)

Naposljetku, činjenica da je za svoj jedini prijevod Ujević odabrao osebujnu Baudelaireovu pjesmu, signifikantna je i s aspekta forme. „Franciscae meae laudes“ napisana je „u gotičkim tercinama i rimama“ (A. Stamać), tj. u nepravilnim osmercima s rimom *aaa bbb* itd., ali često nečistom, tako da se takav grub i pomalo neskladan oblik nadaje kao jedini pravi formalni predložak „Svakidašnjoj jadikovci“, koja u tom pogledu apartno strši iz Ujevićeva ranog opusa.

⁴⁵³ Nav. prema Ante Stamać, loc. cit., str. 59.

4.7. Eksplicitna i implicitna intertekstualnost

Na kraju pregleda intertekstualnih aspekata zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna* potrebno je naznačiti razlike koje postoje između tekstualnoga statusa simbolističkoga interteksta u ovim zbirkama u odnosu na biblijski i danteovsko-petrarkistički intertekst.

Vidljivo je, naime, da su znakovi što upućuju na svaki od tri interteksta u Ujevićevim pjesmama obilato prisutni. Međutim, u slučaju biblijskoga i danteovsko-petrarkističkoga interteksta Ujević koristi drukčiju autorsku strategiju, koju bismo mogli nazvati eksplicitna intertekstualnost. Naime, s obzirom na dotična dva interteksta, Ujević čitatelju otvoreno upućuje signale kojoj književnoj tradiciji pripadaju razvedene intertekstualne reference. On računa na specifično značenje koje u čitatelja aktiviraju neki elementi teksta Biblije i talijanskih trećentista, kao što su, primjerice, izravno spominjanje prepoznatljivih figura romara, Joba ili Krista, odnosno u stihovima otvoreno referiranje na Beatrice ili na naslov Danteova djela *Vita Nova* ili stavljanje epigrafa iz istoga djela na početku pjesme „Romar“. Drugim riječima, Ujević u pogledu biblijskoga i danteovsko-petrarkističkoga interteksta igra na zalihu konotacija i asocijacija koje su se s vremenom nataložila u književnom pamćenju u pogledu dotičnih intertekstova. Zbog toga čitatelju navodi i njihov izvor, eksplicitno ga upućujući na porijeklo u tekstu prisutnih figura, *topoi*, citata, evokacija i preuzetih pjesničkih postupaka, što smo ih pokušali pobrojati i opisati.

Sa simbolističkim intertekstom stvar stoji drukčije. Premda su u pjesmama vidljivi i brojni znakovi prije svega Baudelaireove poezije, ali i Laforgueove ili Rimbaudove, Ujević izrijeком ne spominje njihova imena. Porijeklo preuzetih tekstualnih elemenata iz simbolističkoga interteksta Ujević je želio ostaviti u anonimnosti. Premda su i tragovi tekstova navedenih pjesnika eksplicitno vidljivi na označiteljskoj razini Ujevićevih pjesama, dakle na površini teksta, u intertekstualnom smislu oni su implicitno prisutni jer Ujević nije želio čitatelja uputiti u njihovu vezu s izvornim opusom.

Zbog toga se tri dominantna interteksta zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna* mogu grupirati u dvije skupine: biblijski i danteovsko-petrarkistički intertekst predstavljali bi slučaj eksplicitne intertekstualnosti, a simbolistički intertekst predstavljao bi slučaj implicitne intertekstualnosti. Ujević se, kako je rečeno, jednom prigodom zapitao nije li u njemu prije Ujevića bio jedan Baudelaire. Čini se da nema dvojbe da jest bio, no u izvedbi pjesama iz zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna* taj je morao biti zatajen kako bi se Ujević na palimpsestu njegove poezije uspostavio kao autor.

Doduše, kao što je vidljivo, takav pokušaj brisanja tragova prethodnih tekstova uvijek je nemoguće do kraja sprovesti.

4.8. Lelek političkoga sebra

U poglavlju o danteovsko-petrarkističkom intertekstu u Ujevićevu pjesništvu opisali smo dva najčešća značenja koja metaforička figura sebra zadobiva u Ujevićevim zbirkama *Lelek sebra* i *Kolajna*. Prvo smo nazvali religiozno-egzistencijalnim jer lirski subjekt putem metafore roba sebe predstavlja kao modernu varijantu srednjovjekovnoga romara, a drugo amoroznim jer se lirski subjekt poziva na trećentističku ljubavnu poeziju i predstavlja kao pokorni zaljubljenik koji svoje iskaze upućuje uzvišenoj gospi. Osim dva navedena, međutim, postoji i treće značenje figure sebra u *Leleku sebra* i *Kolajni*, a njega bismo jednostavno mogli imenovati političkim.

Naime, premda je Ujević u kratkom nekrologu Augustu Harambašiću, koji je potaknuo poznatu polemiku s Matošem, za pravaškoga pjesnika napisao da je bio „više retorik negoli lirik, više budilac negoli umjetnik“,⁴⁵⁴ što implicira vlastito svrstavanje uz estetske zasade moderne te zalaganje za književnu autonomiju i samosvrhovitost, poznato je da ni Ujević nije bio lišen budilačkih pobuda u jednom dijelu svojih pjesama iz 1910-ih. U književnopovijesnoj literaturi višekratno su opisivane njegove političke perturbacije u vremenu uoči i tijekom Prvoga svjetskoga rata, kada je od gorljiva pravaša i Matoševa sljedbenika, postao jednim od prvaka jugoslavenske nacionalističke omladine, a zatim i pitomac srpske Vlade za boravka u Parizu, da bi ubrzo nakon rata zauvijek napustio aktivnu političku djelatnost. Sve ove političke metamorfoze spadale bi u osobnu biografiju da njihove odjeke ne pronalazimo u dijelu Ujevićevih pjesama napisanih u ovom desetljeću.

Tako će se, primjerice, u pjesmi „Pariska elegija“ iz 1917. pronaći stihovi: „sa srcem koje samo bije / za one što u šancu trunu, / sa okom koje suzu lije / za vitezove u Solunu.“

Ratna tematika ne mora biti iznenađenje ako je shvatimo kao reakciju senzibilna književnika i intelektualca na strahotna stradanja, kao ni svrstavanje na stranu sila Antante, ako nam je poznata Ujevićeva predratna agitatorska djelatnost u Hrvatskoj i Srbiji. Ono što u ovim stihovima upada u oči jest izvjestan nesklad s ostatkom Ujevićeva poetskoga opusa, koji doista manifestira privrženost estetičkim načelima moderne. Postoji cijeli niz pjesama nastalih u nekoliko godina oko Prvoga svjetskoga rata u kojima Ujević nije zazirao od toga da poeziju

⁴⁵⁴ Tin Ujević, „Nad Harambašićevim grobom“, SD VII, str. 27.

stavi u službu sasvim konkretne političke ideje. Tako u pjesmi iz 1918. posvećenoj Srbiji, istoimena naziva, državi koja je u očima nacionalističke omladine utjelovljavala južnoslavenski Pijemont i bila simbolom slobode, za razliku od Hrvatske koja je, smatrali su, bila u austrijskim okovima, stoje stihovi:

„Danas plamsaš samo od krvi najboljih
što su maču dali svoja tijela spravna;
bliješteći u duhu i u čistoj volji:
božanstvena sveta zemljo Pravoslavna.“

Antiaustrijski sentiment vidljivi su i u pjesmi „Onome koji jeste“ iz 1918. godine, objavljenoj pri koncu Prvoga svjetskoga rata: „I ona duša koja tako rida / pred golim mačem nemilih Germana...“.

U pjesmi „Prvi dan“ (1914) zazivat će se rat, u stihovima koji podsjećaju na Marinetija i futuriste: „pitaj me lozinku, pa ću ti ja / kazati: rat svima i svakomu, / RAT!“. A u neobjavljenoj „Molitvi omladine“ emotivni naboj refrena ima očiglednu apelativnu funkciju mobilizacije čitatelja: „Naša je desna jaka, naša je duša mlada, / i mi smo jedna Zora, i zovemo se Nada.“ U tekstu *Modrice*, ciklusu od pet pjesničkih proza objavljenih 1919. u časopisu *Misao* u Londonu, a napisanih ranije u Parizu, tragove neposrednih društvenih i političkih događaja iščitavamo u pjesmi „Utjeha“ gdje se spominju oni „koji pate na Raši i koji pate na Vardaru“. U skupinu društvenoangažiranih pjesama pripada i neobjavljena „Zora budućnosti“, čiji je autograf napisan ćirilicom sačuvao Miroslav Krleža. Pjesma je datirana u 1918. i iskazuje nadu u pogledu oblikovanja nove države:

„Ako jednog dana, Narode budući,
budeš svoj na svome, za slobodnim pragom,
za vedroga jutra u vlastitoj kući,
predaka se sjeti što u borbi s vragom
izgubiše svoje duše i tjelesa.“⁴⁵⁵

Protuaustrijski motivi navedenih pjesama kao svoju protutežu negativnom povijesnom iskustvu nude mit o slavenstvu, utjelovljen u idealiziranoj slici dviju slavenskih zemalja, Rusije i Srbije.

⁴⁵⁵ SD XV, str. 14-15.

U pjesmama taj se mit isprva, u godinama uoči početka rata, anticipira motivima koji jasno naznačuju razdjelnicu između negativne prošlosti i pozitivne budućnosti, simboličkim motivima novoga početka, buđenja, oslobađanja ili rađanja novoga čovjeka:

„Otvoraju se razbistrene zjene
i pružaju se odriješene ruke:
jedanput jednom, da su zašle sjene,
jedanput jednom da su prošle muke!“

(„Prvi dan I“)

„Oči, oči pokopane,
mrtve oči pokojnih slijepaca,
ustanite, progledajte!“

(„Prošla propadanja, Veliki početak“)

U pjesmama nastalim pred kraj rata apoteoza slavenstva, pak, izravno se iskazuje: „Vasiona majko gustih pokrajina, / tvoje sunce žarko grije cijelu zemlju, / u čovjeku svakom ima rodna sina / anđeo Slavenstva u starinskom Kremlju (...)“ („Rusija Rusiji“).

Osim pomoću eksplicitnih političkih motiva, u nekim pjesmama Ujevićeva angažiranost iskazuju se manje određeno, ekspresionističkim i simbolističkim vokabularom:

„U našem plaštu je bjesnilo oluje,
u našem krilu je mahnitost pokolja,
mi smo pijanstvo okrutnosti, mi smo ljepota krhanja.

Bezmjerna lomljava okova, tjeskobno praskanje lanaca,
ubojit polet mišica, haranje topova, pušaka,
bomba i mitraljeza –
to smo mi, mećava metaka i pljuštanje rana,
i zanos miliona u bljesku Marseljeza.“⁴⁵⁶

„Crvene zvijezde truju krv i bok
crvenom pjesmom, krvavom muzikom

⁴⁵⁶ „Veliki početak“, drugi dio ciklusa „Prošla propadanja“ iz 1913, SD III, str. 30-31.

s crvenom trubom ruši stari dom
u ruhu svjetla naš crveni Bog!⁴⁵⁷

Za prvu od citiranih pjesama Ivo Frangeš je napisao: „Nikakva poezija. Samo riječi: krupne, zadihane, uzbuđene, ali bez sposobnosti da uzbude; poza koja nikako da se konstituira u izraz.“⁴⁵⁸ Frangešov opis Ujevićeve angažirane pjesme zapravo kritizira njezino retorstvo kojemu nedostaje estetička lirski preobrazba sadržaja, to jest drugim riječima izražava ono Ujevićevo „bijaše više retorik negoli lirik, više budilac negoli umjetnik“ kako je ovaj opisao Harambašića. Čini se da je u Ujevića znalo biti nešto više harambašićevske retorike no što je sam bio spreman priznati te da njegovi visoki estetski ideali nisu bili sasvim postojani. Ujevićeva spremnost da poeziju stavi u službu izvanknjiževnih motiva ne odnosi se samo na razdoblje društveno-političkoga vrenja tijekom Prvoga svjetskog rata, kada je raspad Austro-Ugarske bio već na vidiku. I u svojoj pravaškoj, matoševskoj fazi napisao je nekoliko pjesama koja nastavljaju tradiciju hrvatske rodoljubne lirike iz 19. stoljeća.

U pjesmi „Hrvatskim mučenicima“ iz 1909. stoje stihovi:

„A kukavan je Hrvat novog vremena,
te pušta da ga stranac k stalnoj smrti vodi.
Ne opiruć se klanju – krotko janje – hodi
i ne zna zbacit groznog ropstva bremena.“

A u pjesmi „Baština“ iz ciklusa „Prošla propadanja“ čitamo:

„Zapis je otaca skrvna svetih stvari
u žalosti ropstva i u smradu Rama,
gdje nas vežu naši preci tamničari.“

Tematika ropstva javlja se, dakle, već u najranijim Ujevićevim stihovima, a u *Leleku sebra* i *Kolajni* pojam „ropstva“ bit će, uz jasno pozivanje na specifične književne tradicije, proširen novim značenjima. No i u tim zbirkama motiv će nastaviti život i u onom prvom značenju koje je imao u Ujevića, naime ideološkom.

⁴⁵⁷ „Crvene zvijezde“, SD III, str. 71.

⁴⁵⁸ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 334.

U pjesmi „Pokrajina“ iz *Leleka sebra* lirski subjekt tako će lamentirati:

„Neko čudno Danas, ovo škuro vrijeme,
gdje pružamo šije za buduća iga.
Gdje ste, Ognji Duha? Na usnama nijeme
svirke otkupljenja pred zvekom veriga.“

„Verige“ i „iga“ uobičajene su metonimije ropstva. One pripadaju opisnom sustavu toga pojma, u smislu kako je termin opisnoga sustava definirao Michael Riffaterre.⁴⁵⁹ I u *Kolajni* kao kanconijeru koji će se eksplicitno nadovezivati na poetsku tradiciju talijanskoga *trecenta* javit će se pjesme koje će o društveno-političkim pojavama govoriti kritički:

„Kud god bacim pogled, ponižena čela;
kud god ljubav skrenem, pogrbljene šije.
Usred meke grudi ropsko srce bije...“
(*Kolajna XXIII*)

„Veliki Duše, ako u tom slomu
skršene kičme i svinute šije
grčimo pesti prema našem domu
s bremenom crnim naše tragedije,

Veliki Duše, pošalji čovjeka
za rasplakane, propale Slavjane.“
(*Kolajna XLI*)

Motivi kao što su „pogrbljene šije“, „skršene kičme“, „naše tragedije“ pripadaju opisnom sustavu ropstva i mogu se pronaći u našoj poeziji 19. stoljeća, u pjesnika kao što su Rikard Jorgovanić, August Harambašić, August Šenoa, S. S. Kranjčević pa čak i A. G. Matoš.

⁴⁵⁹ „Opisni sustav je mreža riječi međusobno povezanih oko riječi-jezgre i u suglasju s njezinim temeljnim sememom. Svaki dio opisnoga sustava funkcionira kao metonimija jezgre. Ti su odnosi toliko snažni da svaka metonimija može postati metaforom cjeline, a na svakom mjestu u tekstu gdje se opisni sustav podrazumijeva, čitatelj može bez poteškoća popuniti prazninu i iz jedne metonimije rekonstruirati cijelu sliku, u skladu s gramatikom relevantnih stereotipa.“ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, 1978, str. 39-40.

„U biesu svome, usrijed zlobe svoje,
Razlomila na pola žezlo tvoje,
Što gorje jošte, – lažju i obmance
U robske sinove ti spela lance. –
No ne plač, ne plač, mila moja mati,
i porobljena ti ćeš suncem sjati.“⁴⁶⁰

„Liepo bilo, još se spominjalo,
Deder roblje, gdje su tvoje pjesme?
Ovdje Hrvat više pjevat ne sme,
Težkimi ga lanci okovalo.“⁴⁶¹

„Oh, ustaj rode! Ta još mrtav nisi,
Zar okova Te još ne dira jeka?“⁴⁶²

„Blizu vam je pokop – ja ga moram javit,
Pjesma je, da kažem, ne da tajim puku.
Jur je rođen junak, koj' će ropstvo smlavit:
Taj je junak pero u sputanih ruku!“⁴⁶³

„Pito bih ti sina: čemu bijednik ore,
Čemu crnu zemlju svojim znojem škropi,
Kad mu puna zrna za tuđina zore,
Za neznana vraga, kad ju suzom topi?“⁴⁶⁴

„Suzna su joj lica, o ruku joj visi
Sa krvava gvožđe zarđalo znoja –
Takvu li te gledam, tužna kakva li si,

⁴⁶⁰ Rikard Jorgovanić, „Domovini“, u: Rikard Jorgovanić, *Izabrana djela*, prir. Miroslav Šicel, Matica hrvatska, Zagreb, 2002, str. 54.

⁴⁶¹ Rikard Jorgovanić, „Mletačke elegije. II. Riva degli schiavoni“, loc. cit., str. 59.

⁴⁶² August Harambašić, „Narodu“, u: August Harambašić, *Izabrana djela*, Matica hrvatska, prir. Miroslav Šicel, Zagreb, 2005, str. 59.

⁴⁶³ Silvije Strahimir Kranjčević, „In Tyrannos“, u: Silvije Strahimir Kranjčević, *Izabrana djela*, prir. Ivo Frangeš, Matica hrvatska, Zagreb, 1996, str. 396.

⁴⁶⁴ Silvije Strahimir Kranjčević, „Vjekovnomu mučeniku“, u: Silvije Strahimir Kranjčević, *Izabrana djela*, prir. Ivo Frangeš, Matica hrvatska, Zagreb, 1996, str. 78.

Izmučena majko, o Hrvatsko moja!⁴⁶⁵

„Među narodima mi Hrvati sada
Jesmo zadnji, robovi bez vlasti,
Osudeni pasti i propasti bez časti.“⁴⁶⁶

Osim korištenja opisnog sustava ropstva s njegovim metaforičkim i metonimijskim izvedenicama, Ujevićev kazivač rabi i neke druge verbalne formule karakteristične za našu devetnaestostoljetnu liriku. Kraj pjesme „Hrvatskim mučenicima“ klimaks postiže u grozničavoj verbalnoj formuli zaklinjanja:

„Da, roditi će rod od slavnog sjemena!
A ako neće, sam ću zazvat pakla vatre
da spale sve, i grom da ropski narod satre!“

Između navedenih Ujevićevih stihova i nekih Harambašićevih u formi iskazivanja nema bitne razlike:

„O kunem se progonstva punom mjerom,
Što moj ih narod podnaša još dosti!
O kunem se i prevrnem li vjerom,
U grobu još prevrnite mi kosti!“⁴⁶⁷

Premda Ujević više ne zaziva slobodu Hrvatske i premda je sadržaj pjesama napisanih nakon 1911. u ideološkom smislu suprotan političkim opcijama koje su u svojim stihovima zagovarali naši devetnaestostoljetni lirici, retorika je ove skupine pjesama u određenoj mjeri ostala ista. U tom smislu treba istaknuti da je metafora ropstva u jednom dijelu pjesama iz *Leleka sebra* i *Kolajne* te pjesama neuvrštenih u zbirke iz ratnih godina preživjela promjenu ideološkoga konteksta jer je očito bila dovoljno apstraktna da se može prilagoditi različitim svjetonazorskim predznacima, a imala je uporište u povijesno nepromijenjenom političkom položaju Hrvatske.

⁴⁶⁵ Silvije Strahimir Kranjčević, „Hrvatskoj“, u: Silvije Strahimir Kranjčević, *Izabrana djela*, prir. Ivo Frangeš, Matica hrvatska, Zagreb, 1996, str. 68.

⁴⁶⁶ Antun Gustav Matoš, „Stara pjesma“, *Sabrana djela V*, JAZU-Liber, Zagreb, 1976, str. 43.

⁴⁶⁷ August Harambašić, „Na razkršću“, u: August Harambašić, *Izabrana djela*, SHK, Matice hrvatska, prir. Miroslav Šicel, Zagreb, 2005, str. 63.

No ako je Hrvatska u pjesmama iz matoševske faze svoju slobodu trebala postići na temelju mita o nacionalnoj samostalnosti i samobitnosti, pjesme nakon 1911. uvode mit o slavenstvu, mit o povijesnoj ulozi Rusije i Srbije kao osloboditelja potlačenih južnoslavenskih naroda pod Austrijom. Kad u pjesmi „Rusija Rusiji“ lirski kazivač zavapi: „Slaven nije Nijemac!“, to je nastavak izgradnje iste predodžbe o vlastitom identitetu kakvu je u izravnom evociranju figura kosovskoga mita iskazivao u pjesmi „Veliki početak“:

„Ovo su suze majke Jugovića,
ovo je očaj Kraljevića Marka,
ovo je humak bana Strahinjića,
ovo je žalost Kosovke djevojke;
grob Miloša Obilića,
pogreb Iva Senjanina
i krst lijepe Doroteje –
to smo mi!“

(„Veliki početak“)

Rusija, a u nekim pjesmama i Srbija, personificirane su kao Spasitelji onih u čije ime iskazni subjekt govori:

„Za naše duše prežedne božanstva,
za svijetle naše misli, srca čista,
pošalji Tvoju Zvijezdu, Sunce Spasa,
Ruskoga Hrista, slavjanskoga Hrista.“

(*Kolajna XLI*)

I Harambašić je Hrvatsku znao usporediti s figurom Krista, no to je tada bio Krist na Golgoti, Krist kojem predstoji pasija Velikoga petka:

„Moj narod još je živ!
Al klonula mu snažna ruka
Sa tisuć zala, tisuć jada;
Sa tisuć rana, tisuć muka
U težkom robstvu on mi strada

Ko sapet div,
Vojevat nekoč za slobodu vičan!
Al duša jošte ostala mu čista
I u tom žiću, koj put je sličan,
Na Golgotu što vodio je Hrista.⁴⁶⁸

Ujevićevu Rusiju, međutim, utjelovljuje uskršli Krist:

„– Umrla si danas. No uskrsnu opet
kao onaj labud Globusa na Krstu
što, popljuvan, stučen, izranjen i propet,
čuva tajnu čuda u božanskom prstu,

nevina za nadu drugih pokoljenja,
za sutrašnje tvoje zlatne Petrograde...“

(„Rusija Rusiji“)

Pritom motiv „uskrsnuća“ koji budi nadu za nova pokoljenja u ovoj pjesmi ne treba čitati kao političko optiranje za Oktobarsku revoluciju ili uspostavu avangardne optimalne projekcije u ime koje treba prevrednovati prošlost i sadašnjost.⁴⁶⁹ Rusija je za Ujevića metafizički entitet, entitet prisutan u svim njezinim konkretnim povijesnim realizacijama, revolucijama usprkos: „jer ako se ruši kamen sa kamena, / i ko tvoj dvorac ponire stubokom, / još se čuva žižak svetog plamena, / kao biser tajne u srcu dubokom.“

Ujevićev doživljaj Rusije zapravo je religiozan jer on je prikazuje kao duhovno biće koje obitava iznad povijesnih magli i koje se uvijek, kao u nekom mističnom procesu, obnavlja i podiže. Takvo ciklično shvaćanje vremena, za razliku od linearnog, povijesnog i kršćanskog tijeka vremena, karakteristično je za antimodernističku struju unutar modernizma jer ona povijest vidi kao degradaciju iskona i sklona je svijet interpretirati u mitskim kategorijama.⁴⁷⁰ U Ujevića je pak takvo shvaćanje podudarno s njegovim načelnim radikalnim subjektivnim idealizmom. Stoga, kako je upozorio Zoran Kravar, ideološku promjenu u pjesmama prije i poslije 1911. u Ujevića prati i filozofska promjena u shvaćanju čovjeka i povijesti. Tako

⁴⁶⁸ August Harambašić, „U nevolji“, op. cit., str. 82

⁴⁶⁹ Usp. Aleksandar Flaker, „Optimalna projekcija“, u: Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1982, str. 66-72.

⁴⁷⁰ O fenomenu antimodernizma vidi Zoran Kravar, *Antimodernizam*, AGM, Zagreb, 2003.

rodoljubna poezija iz 19. stoljeća, prežitke koje možemo vidjeti u nekim Matoševim pjesmama (npr. „Mòra“, „Stara pjesma“ i dr.), kao i najranijim Ujevićevim pjesmama („Hrvatskim mučenicima, „Mrtva domovina“, „Hram domovine“) potječe iz nacionalno-romantičarskih ideja i zanosa, dok zazivanje novog budućeg društva svoje misaono porijeklo ima u mitsko-utopijskim projekcijama.⁴⁷¹ Pri tome samo neke od Ujevićevih angažiranih pjesama novu ideološku funkciju poezije zaodijevaju i u novu poetsku formu: slobodni stih (npr. „Veliki početak“), ali veći dio ispjevan je u konvencionalnoj stihovnoj formi. No vremenska orijentacija tih pjesama prema budućnosti te sadržaj koji nagovještuje društveni i politički prevrat otkrivaju da je riječ o bitno izmijenjenoj društvenoj funkciji poezije. Ujević će u prvoj polovici 1920-ih napisati nekoliko pravih avangardnih pjesama, i formalno i sadržajno, no u njima, zanimljivo, premda će rječnik otvoriti leksiku gradske civilizacije te u slobodnom stihu težiti avangardnom simultanimizmu i slikovnom dinamizmu, političko-društvena optimalna projekcija u tim stihovima neće više biti prisutna.⁴⁷²

Tragove političkih događaja nalazimo i u dvodijelnoj pjesmi „Rotonda“ iz zbirke *Lelek sebra*. U njoj se opisuje turobna atmosfera slavenskih emigranata koji dane jalovo provode u poznatoj pariškoj kavani, okupljalištu onodobne umjetničke i političke boeme. Pjesma nema avangardnih aktivističkih ambicija, nego se u njoj prikazuju tlapnje emigracije koja pasivno iščekuje rasplet „propasti Domovina“, nostalgična i neodlučna u pogledu toga je li došao pravi trenutak za akciju. Premda pjesma nema eksplicitnih političkih motiva (osim spominjanja „propasti domovina“), paratekst pjesme, njezin epigraf, u prvom izdanju *Leleka sebra* sadržava

⁴⁷¹ Usp. „U modernističkim se pjesmama, naime, hrvatski nacionalni program sve češće uokviruje ili potiskuje ideologijom jugoslavenskoga nacionalizma. Premda je jugoslovenstvo vodećih modernista (Vojnović, Marjanović, Meštrović, Nazor, Čerina, mladi Ujević, mladi Krleža) tipično za hrvatsku sredinu te nije imalo ni pravih analogija ni recepcije u drugih južnoslavenskih naroda, ono se po više crta razlikovalo od hrvatskoga nacionalizma. Dvije ideologije imale su nejednake političke ciljeve, a temeljile su se na različitim filozofijama čovjeka, povijesti i društva: hrvatski je program društvenu podlogu svoje utopije nalazio u samoosvijestnim kolektivitetima poput nacije ili kulturne zajednice (usp. ideologem 'tisućljetne kulture'), a jugoslavenski je radije baratao idejom rase ('jugoslavenska rasa') i njezinim metonimičkim reprezentacijama (krv, zemlja, materinstvo); hrvatski se zasnivao na reinterpretaciji historiografskih spoznaja, a jugoslavenski je bio iracionalan, često zaodjeven u jezik eshatologije ili mita.“ Zoran Kravar, „Ideologem nacionalnoga srednjovjekovlja u Nazorovim *Hrvatskim kraljevima*“, u: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001, str. 163-168, ovdje 165. O domovinskim temama u Matoševoj lirici vidi: Zoran Kravar, „Suvremene teme i konzervativni nazori u lirici A. G. Matoša“, u: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, str. 89-96.

⁴⁷² O rječniku gradske civilizacije u Ujevića vidi. Aleksandar Flaker, „Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranoj književnosti“, u: Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, Liber, Zagreb, 1976, str. 274-276. O Ujevićevu slobodnom stihu i avangardnim pjesmama vidi: Slaven Jurić, „Počeci simultanimizma u hrvatskom pjesništvu“, u: Nikola Batušić i dr. (ur.), *Dani Hvarskog kazališta 34: Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb-Split, 2008, str. 145-156; Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“, u: Tvrko Vuković (ur.), *Muzama iza leđa: čitanja hrvatske lirike*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2010, str. 73-93.

posvetu koja ima nedvojbenu političku dimenziju. Pjesma je bila posvećena srpskom revolucionaru Vladimiru Gaćinoviću, s kojim je Ujević prijateljevao u Parizu i s kojim je raspravljao o brojnim ideološkim pitanjima, a zacijelo i dogovarao konkretne političke i diplomatske akcije. Vezano uz eshatološki mit u pogledu optimalne projekcije koju Ujević u spomenutim pjesmama zaziva u obliku Rusije, zanimljiv je citat iz autobiografskoga članka napisana ubrzo nakon Gaćinovićeve rane smrti:

„Nas su sa mentalitetom ruskih revolucionara spajale ove stvari: najprije buna protiv društvenih konvencionalnosti, buržoaske pristojnosti, naslova, ljubljenja ruku damama, ceremonija pretjerane učtivosti; pobuna na ljude bez krvi koji, neizraziti u mladosti, postaju okamine u tridesetoj godini; (...) želja za brisanjem uskih i šovenskih narodnih predaja, zabluda i predrasuda, *razvijanje novoga tipa čovjeka...*“⁴⁷³

Posvetu je u kasnijim izdanjima pjesme Ujević izbrisao, zacijelo u skladu s vlastitom odlukom o odustajanju od bilo kakva političkoga aktivizma.

Naizgled je srodna „Rotondi“ i pjesma „Lijepa naša tuđina“, objavljena u periodici:

„Sjedi čovjek u rotondi,
sanja čovjek o Giocondi,
sanja čovjek o Golkondi,
i o nekoj ruskoj buni.“

Međutim, ironičan ton i specifična poetska forma (osmerački katreni s nagomilanom ili ukrižanom rimom) portretiraju slavensku emigraciju u Parizu sa skeptičnim odmakom. Pjesma ludizmom i duhovitim doskočicama podsjeća na Laforguea, a iskazivač izravno priznaje da zbog razočaranja u društveno-politički prevrat svoje nade usmjerava razigravanju pjesničkoga teksta:

„al kad vidim vašu radost,
vašu zlobu, vaše spletke,
baš da spasim žuč i mladost,
baš da živim – zbog dosjetke.“⁴⁷⁴

⁴⁷³ Tin Ujević, „Uz *Spomenicu* Vladimira Gaćinovića“, SD XIV, str. 35.

⁴⁷⁴ Tin Ujević, „Lijepa naša tuđina“, SD III, str. 60.

Korpus Ujevićevih pjesama s društvenom tematikom nije velik i obuhvaća svega desetak pjesama. On je estetski neujednačen, a zacijelo je i Ujević bio svjestan razlika u kvaliteti između pojedinih tekstova pa je u zbirke *Lelek sebra* i *Kolajnu* uvrstio samo njih četiri. Među njima nijedna ne sadržava konkretne ratne motive, a u pjesmama „Rusija Rusiji“ i „U ruskoj crkvi“ oblikuje se mit o slavenstvu kao snazi koja *pro futuro* ima moć obnoviti i regenerirati dekadentni Zapad. Takva tematika u razdoblju o kojem govorimo ima svoje paralele u pjesnika kao što su Vladimir Nazor i Ivo Vojnović. Zapažanja Zorana Kravara o takvoj vrsti postupaka u poeziji modernizma mogu se primijeniti i na ovaj korpus Ujevićevih pjesama:

„Osim toga, modernistička lirski proročanstva – suprotno racionalnoj misli, a slično religijskim vizijama – počivaju na pretpostavci o dramskoj strukturi povijesnoga vremena. (...) S tom se antitetikom uvlače u modernističke prospektivne vizije i različiti iskupiteljski mitovi, koji zlo akumulirano u prošlosti i sadašnjosti opravdavaju kao žrtveni zalog i pretpostavku buduće sreće.⁴⁷⁵

Već u godinama nakon završetka Prvoga svjetskoga rata, pjesme s društveno-političkom tematikom nestaju iz Ujevićeva opusa, tako da Ujević očito nije tijekom duže vremena bio sklon poeziju stavljati u službu izvanknjiževnih ciljeva. Jedan dio njegovih pjesama iz 1910-ih godina ipak pokazuje da je u Ujevića kao modernističkoga pjesnika *par excellence* preživjela jedna crta predmoderne hrvatske rodoljubne poezije iz 19. stoljeća, premda drukčijega ideološkog predznaka.

⁴⁷⁵ Zoran Kravar, „Ovostrana eshatologija“, Nikola Batušić, Zoran Kravar i Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001. str. 205-219, ovdje 208.

5. OD TRUBADURA DO TELEGRAFISTA: UJEVIĆEVE PJESME IZ ZBIRKE *AUTO NA KORZU* I AVANGARDNE PJESME IZ 1920-IH

Bilo zbog toga što je zbirka bila objavljena u kratkom roku te Ujević nije imao više vremena da je poetički cjelovito konceptualizira, bilo zbog toga što ni sam nije definitivno raskrstio sa starim poetičkim modelom, kakav je vidljiv u zbirkama *Lelek sebra* i *Kolajna*, nego je neko vrijeme stvarao na paralelnim poetičkim kolosijecima, *Auto na korzu*, objavljen u crnogorskom Nikšiću, gradiću koji je bio „skoro nepoznata kasaba u ondašnjoj 'banovini' bez intenzivnijega književno-umetničkog života“,⁴⁷⁶ obilježen je, u poetičkom smislu, bitnom podvojenosti. Opsegom nevelika zbirka od petnaest pjesama (od kojih su četiri oblikovane kao kraći ciklusi), s jedne strane pretežno donosi pjesme koje pripadaju poetičkom modelu koji je u podlozi prvih dviju Ujevićevih zbirki, kako u sadržajnom, tako u formalnom, metričkom i stilskom pogledu, pri čemu je većina pjesama tog tipa napisana deset i više godina prije objavljivanja crnogorske zbirke. S druge strane, nekoliko pjesama u knjizi predstavlja „novog Ujevića“, Ujevića koji je baštineći iskustva avangarde napravio „ključni prijelom“ u svojoj poeziji, pri čemu je indikativna autorska odluka da u zbirku ne uvrsti najradikalnije avangardne pjesme iz 1920-ih godina nego one u kojima je primjetno „povlačenje prema umjerenijim varijantama modernističkoga poetskoga stila“.⁴⁷⁷

Auto na korzu, k tome, osim „Čina sputanih ruku“ ne donosi nijednu pjesmu koja bi javnosti prezentirala „socijalnog Ujevića“, Ujevića koji se nakon introspekcije i prekapanja po ponorima vlastitoga Ja u prvim dvjema zbirkama okrenuo problemima izvanjskoga svijeta, što će reći čovječanstva, društva i povijesti, iako je u vrijeme njezina objavljivanja imao niz napisanih i u časopisima objavljenih pjesama takve tematike. *Auto na korzu* pokazuje se tako kao medijalna zbirka u Ujevićevu opusu (ona to jest i kronološki gledano, kao treća od ukupno pet za njegova života objavljenih knjiga pjesama), kao zbirka koja za čitateljsku javnost objedinjuje posljednje od „staroga“ i prvo od „novoga“ Ujevića, pri čemu je taj „novi Ujević“ također podvojen jer se dio novih pjesama nadovezuje na avangardističku poetiku pjesama iz 1920-ih, a dio znatnije reterira s hermetičnih pozicija avangarde te se otvara socijalnim temama, zbog čega se osnažuje

⁴⁷⁶ Marko Kavaja, „Kako se pojavio 'Auto a korzu'“, nav. prema Tin Ujević, SD I, str. 253.

⁴⁷⁷ Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnog stiha“, u: Tvrtko Vuković (ur.), *Muzama iza leđa: čitanja hrvatske lirike*, Zagreb, 2010, str. 73-93, ovdje 87. Zbirku *Auto na korzu* kao prijelomnu u Ujevićevu opusu ističu Ante Stamać i Cvjetko Milanja. Vidi Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 97; Cvjetko Milanja, *Novosimbolizam*, str. 146.

referencijalna funkcija poetskih iskaza, a u versifikaciji se prepoznaju poznati metrički obrasci (tzv. oslobođeni stih) pa pjesme u cjelini postaju komunikativnije.⁴⁷⁸

U smislu poetičke nehomogenosti, a komparatistički gledano, *Auto na korzu* nalik je, primjerice, Apollinaireovim *Alkoholima* iz 1913. jer prva zbirka francusko-poljskog pjesnika objedinjuje i autorove pjesme pisane vezanim stihom i konvencionalnom poetikom, ali i sastavke u oslobođenom i slobodnom stihu, koji temom i strukturom žele reflektirati kaotičnu duhovnu situaciju suvremenoga svijeta. Činjenicu što *Alkohole* otvara antologijska pjesma „Zona“ (premda je kronološki napisana posljednja), koja zajedno s „Prozom transsibirske željeznice“ Blaisea Cendrarsa iz 1913, inaugurira simultanističku poetiku u francusko pjesništvo, nije u ovoj usporedbi nimalo slučajna jer će se i u *Autu na korzu* naći pjesme koje će rekreirati program simultanističkoga doživljaja svijeta kao krajnje točke Ujevićeva avangardnog eksperimenta, kao antitezu njegovim pjesama iz *Hrvatske mlade lirike* te prvih dviju zbirki.

U daljnjem izlaganju najprije ću se osvrnuti na pjesme iz *Autu na korzu* koje nastavljaju poetički put zacrtan u prethodnim zbirkama, a zatim na avangardne pjesme, pri čemu će uključivanje u horizont i radikalnih avangardnih pjesničkih eksperimenata iz 1920-ih koji su ostali izvan zbirki biti neizbježno jer sve one zapravo tvore jedinstven poetički kompleks. Naposljetku nastojat ću odgovoriti na pitanje može li se u poetici „novog Ujevića“ govoriti o intertekstualnosti te, ako može, o kakvom se tipu intertekstualnosti radi.

5.1. Ujevićeve metafikcije

Premda tvrdnja da veći dio pjesama iz *Autu na korzu* zapravo reproducira poetiku *Leleka sebra* i *Kolajne* (što naslov nove zbirke zakriva) sugerira da se iz intertekstualne optike u njime ne zbiva ništa zanimljivo niti novo, bliži pogled na pjesme i detaljnije čitanje otkrivaju ipak određena obilježja koja ih razlikuju u odnosu na pjesme iz pariškoga razdoblja. Odmah na početku može se reći da je činjenica što su pjesme s trubadursko-petrarkističkom topikom iz *Autu na korzu* napisane i kronološki nakon pjesama objavljenih u *Leleku* i *Kolajni* vidljiva u samim tekstovima nove zbirke jer se u njima o amoroznom kompleksu te s njim povezanim stanjima i statusom lirskoga subjekta pjeva na drukčiji način.

⁴⁷⁸ Ovakvu trodiobu Ujevićevih pjesama u *Autu na korzu* izveo je Slaven Jurić u članku „Formiranje Ujevićeva slobodnog stiha“, pri čemu je za svaki od tipa pjesama ustanovio funkcionalnu specijaliziranost pojedine vrste stiha: vezani stih = esteticizam; slobodni stih = avangardna poetika; oslobođeni stih = pjesme socijalnoga angažmana.

Ljubavna tematika i topika kakva je čitatelju poznata iz *Leleka sebra* i *Kolajne* prisutna je, doduše, i ovoj zbirci pa će se u nekim pjesmama prepoznati korištenje karakterističnih Ujevićevih „leleka“ kada pjeva o vlastitoj patnji („Blagoslov moga bola, evo, tu je.“), kao i tipičnih petrarkističkih motiva, poput nemogućnosti da se adekvatno opjeva posebnost i uzvišenost gospe: „Al nema vijenca za nju, sličnu dovn, / što pronije mrakom tanan profil kovni / i uzvinu se uvis krilom ševe.“

No postoji i primjetna razlika u tretmanu amoroznoga kompleksa između prve dvije zbirke i zbirke *Auto na korzu*. Naime, ljubav prema ženi u *Leleku sebra* i *Kolajni* bila je povod za iskazivanje strastvenih manihejskih afekata lirskoga kazivača („Mrzim te oči mračne i duboke...“, *Kolajna* V) te ponekad mazohističkog uživanja u boli („Hvala ti što si... / ...mome žednom padu / pružila putir neke patnje stalne“, „Vedrina“ II), kao mogući pokušaj da se takvim flagelantskim stavom i samoranjavanjem dopre do samoga temelja osjećajnosti, a otud i početka pjevanja. Pritom su se reakcije na ljubavnu dramu iznosile retoričkim sredstvima (glagolski imperativi i prezenti, usklici, apostrofe) koja stvaraju dojam skraćivanja vremenskoga razmaka između doživljavanja boli i njezina opjevavanja. Drugim riječima, posljedice ljubavne drame izražavale su se adekvatnim neposrednim, dramatičnim jezikom, o čemu smo pisali u poglavlju o poetici kanconijera u *Kolajni*. U zbirci *Auto na korzu*, međutim, tematiziranje ljubavi odvija se s primjetnom distancom.

Pritom, doduše, retorika pjesničkih iskaza u novoj zbirci ne odudara bitno od one iz prethodnih jer se i dalje mogu primijetiti slična obilježja Ujevićeva dramatična poetskog izraza, no na sadržajnoj razini zbiva se historizacija ljubavnoga kompleksa u specifičan povijesni svijet. Trubadursko-petrarkistički kompleks u *Leleku sebra* i *Kolajni* prvenstveno je služio karakterizaciji figure žene te podaničkoj koncepciji ljubavnoga odnosa, dok izvanjska zbilja kao stvarni povijesni kontekst trubadursko-petrarkističkoga interteksta nije ulazila u tkivo pjesama.⁴⁷⁹ Prostor pjesama, ako se tako može reći, prvih dviju Ujevićevih zbirki prostor je subjektivne unutrašnjosti lirskoga kazivača. U trubadursko-petrarkističkim pjesmama iz *Auto na korzu*, međutim, u stihove u znatnoj mjeri ulaze elementi zbiljskoga povijesnoga svijeta: dvorci, mletačke lodže, senešali (upravitelji kraljevskoga dvora u srednjovjekovnoj Franačkoj), Tintagel (dvorac u Engleskoj, vezan uz legendu o kralju Arturu), starinske palate, čudesna infanta, žene iz Trecenta i dr. Srednji vijek kao epoha i povijesni svijet ovdje se, znatno

⁴⁷⁹ Svjestan sam književnopovijesnoga razlikovanja trubadurske i petrarkističke poetike, ali pojam ovdje koristim neselektivno jer mi se čini da Ujević u svojem intertekstualnom postupku nije pravio razliku među njima.

izravnije, pokazuje kao kronotop u kojemu se odvija imaginirana radnja. Osim srednjovjekovnih realija u pjesmama se nalaze i motivi koji evociraju književnu kulturu onoga vremena, poput „svetoga olifanta“, „gusarskih ijola“ ili „Agnes sa sokolom“, a koji su tipični za srednjovjekovnu vitešku epiku. Ponekad se javljaju i orijentalni ili folklorni motivi, koji, prema Bahtinu, nisu manje tipični za viteško-epski svijet jer se pomoću njih odanost i identitet ljubavnoga protagonista podvrgavaju kušnji.⁴⁸⁰ U pjesmi „Uzvišenje, V“ lirski subjekt u snu je vidio (sebe kao?) Kraljevića Marka kako jezdi poljem i namjerava se upustiti u pothvate poznate iz fabula usmene epike:

„--- Tako je prosnih Marka čamotinjom
gdje s konja kune crnu kob (zločinkom);
smišlja, jezdeći hridi i gloginjom,

da nekom rđi skine svetu krinku,
da hulju ljudski lupi demeskinjom,
ili da ljubi lijepu Morozinku.“

Govoreći o identitetu lirskoga subjekta, trubadursko-petrarkističke pjesme iz *Auta na korzu* donose još jednu važnu promjenu u odnosu na prethodne zbirke. Dok je, naime, u *Leleku sebra* i *Kolajni* lirski subjekt sebe prikazivao i imenovao kao patnika, Joba ili romara, u novim se pjesmama njegov fikcionalni identitet mijenja te on postaje pjesnik, glazbenik ili vitez. To zorno ilustriraju sljedeći primjeri:

„Hoćeš li doći za sreću đulara [tal. pjesnik litalica, komedijaš]
kroz varku oka, bljesak alegorija
da, kao Hristos nad kasom ulara,
proneseš bodru trublju borija?“

(„Polihmnija II“)

„I tako bijah u plavome laju
čovjek s dva mača i sa dva idola;
(...)

⁴⁸⁰ Mihail Bahtin, „Forms of Time and of the Chronotope in the Novel“, u: Mihail Bahtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin, 1981, str. 84-258, ovdje 151.

O ženo, s tijelom čudnim kao samet,
ako sam ikad bio menestrelom,
sjeti se da sam žrtvovao pamet.“

(„Suza virtuoza V“)

„Svirah na harfi, roti i vijeli
u tvoju slavu.“

(„Suza virtuoza VI“)

„Vitez duha prima mačem žene udar“

(„Protiv milosti vijeka“)

„Ti širiš jeze leda trudnim kostima
ako na harfu slutnjom prsta tače.
I ja ih gasim pored čoknja klekovače,
skitnica pjesnik, zadnji među zadnjim gostima.“

(„Iz gospođe Tlapnje IV“)

Sve tri varijante fikcionalnog identiteta lirskoga subjekta (pjesnik-lutalica, glazbenik i pjesnik-vitez) svoje porijeklo imaju u književnoj kulturi srednjega vijeka, točnije u trubadurskom pjesništvu. Ako je lirski subjekt prvih Ujevićevih zbirki sama sebe reprezentirao u liku biblijsko-kršćanskih figura čije je središnje obilježje pasivno trpljenje, sada je pomak načinjen prema kasnosrednjovjekovnim figurama koje se više ne zaustavljaju na apsorpiranju ljubavne i životne patnje nego je sublimiraju i izražavaju putem umjetnosti. Taj je pomak zapravo započet u pjesmama koje zatvaraju prethodnu zbirku, a posebno je naglašen u posljednjoj pjesmi *Kolajne* („I dokle tako za dosadnim stolom / redak na redak mučenički nižem...“), no u *Autu na korzu* odlučnije je proveden. Ujevićev poetski svijet, doduše, nije ni ovdje izrazito koherentan eda bismo mogli govoriti o dosljedno i cjelovito provedenom kostimiranju njegova lirskoga protagonista u trubadursku personu te zaokruženim historicističkim ljubavnim pjesmama, kao što je slučaj, primjerice, s Begovićem i njegovim kanconijerom *Knjiga Boccadoro*.⁴⁸¹ No znatno je više elemenata historizacije ljubavne priče u srednjovjekovni

⁴⁸¹ Usp. Zoran Kravar, „Knjiga Boccadoro i modernistički kostimirani kanconijer“, u: *Milan Begović i njegovo djelo. Zbornik radova*, ur. Josip Ante Soldo. Općina Vrlika-Ogranak Matice hrvatske u Sinju, Vrlika-Sinj, 1997, str. 27-39

kronotop no u ranijim pjesmama, pri čemu učestalo samoprikazivanje lirskoga subjekta kao srednjovjekovnoga menestrela ili trubadura dovodi do sve većeg broja metafikcionalnih iskaza u pjesmama. Tri središnja ciklusa zbirke, „Polihimnija“, „Suza virtuozna“ i „Iz gospođe Tlapnje“, donose refleksije o pisanju i umjetnosti te ljubavi kao temi pjevanja:

„Ko li će sliti u nove kvartine
madrigal čežnje, plam Saadija?“

(...)

„Ko će da složi u najljepše metre
jasmin i čežnju rosnih sjenica?“

(„Polihimnija I“)

„Da te vajarstvo spasi il strofa, Ines de Luna...“

(„Polihimnija IV“)

„...Sve su ovo prazni jauci iz knjiga!“

(„Suza virtuozna I“)

„Ranjenu pjesmu sutonskoga sjaja
povjerih moru muzikalna bola“

(„Suza virtuozna V“)

„Što punom kupom med i vino piše,
znadu da lasta pram zlat ti donese
nad moju knjigu i da ne snim više“

(„Suza virtuozna VI“)

„Moje su želje gospe starog sloga
u neoskvrnenim bijelim haljinama“

(„Iz gospođe Tlapnje I“)

„Gdje ćemo naći pjesničke zlatare,
gdje ćemo naći raj (in folio)?“

(„Polihimnija I“)

„Zar nisi tanka uvezana sveska
u zlatan povez i finoga lista?“

(Iz gospođe Tlapnje III“)

Može se reći da je patnik iz *Leleka sebra* u ovim stihovima doista postao pjesnik, a pojavljivanje motiva knjige te metaforička kontaminacija žene i knjige, vidljiva u posljednjem primjeru, sugerira da Ujevića u ovim kasnim amoroznim pjesmama problem pisanja zaokuplja više no zapleti ljubavne priče. Ljubav se štoviše doima kao puki povod za metafikcionalna razmatranja koja proces pisanja uzimaju za svoju temu i od njega čine poetsku građu. Takva vrsta autorefleksije, poznata u prvom redu kao obilježje jednog dijela postmoderne književnosti, postojala je još u kasnom srednjem vijeku u francuskom pjesništvu, u kojemu se u 13. i 14. stoljeću javlja više dužih stihovanih djela u kojima se ljubavne nedaće viteza lualica isprepleću s pitanjima književnoteoretske provenijencije.⁴⁸²

Ujević se u *Autu na korzu* i u tom pogledu nadovezuje na kasnosrednjovjekovno pjesništvo, a posebno je u tom pogledu metafikcionalnim pitanjima bogata prva pjesma iz ciklusa „Polihimnija“ koja otvara zbirku.

Pjesma sastavljena od 20 katrena, pisana jampskim jedanaestercima, od kojih je većina katalektična (s „matoševskim“, daktilskim dočecima), u prvih 19 strofa donosi niz retoričkih pitanja, dubitaciju poznatu još iz antičke himničke poezije,⁴⁸³ na koja se u posljednjem katrenu nudi odgovor. No ono što je u metafikcionalnom pogledu zanimljivo jest sadržaj tih pitanja koja u najvećem dijelu tematiziraju odnos građe i oblika u umjetnosti:

„Ko li će od nas reći kroz sirime
talas života, buran što himnodija?

...

Ko li će dahnut dušu u sestine,
dati sirventi krepost radija?

...

Ko li će unijet oluje i vjetre

⁴⁸² Vidi Deborah McGrady, „The rise of metafiction in the late Middle Ages“, u: William Burgwinkle, Nicholas Hammond i Emma Wilson (ur.), *The Cambridge History of French Literature*, Cambridge University Press, 2011, str. 172-179.

⁴⁸³ Usp. Ana Petković, „Antički lirski pesnici i izvori pesničkog nadahnuća kod Tina Ujevića“, u: Marina Protrka Štimac i Anery Ryznar (ur.), „*Ja kao svoja slika*“. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, Hrvatska sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2020, str. 255-277, ovdje 269.

u red kancona, sklad rečenica?“

...

Ko li će reći rondelskim baletom

sazviježđa zvuka, mjesec i vragolije...

...

Ko li će vesti tance i romance

što tresu biće u svom korijenu...“

Iz navedenih primjera može se vidjeti da se poznata dihotomija forme i sadržaja u pjesmi ponavlja u više sinonimnih varijanti, tako da ne čudi što se ondje nalazi cijeli katalog različitih pjesničkih, glazbenih i kazališnih oblika (uz navedene tu su još i epinikij, madrigal, kvartina, saineta). Kao osnovni problem u tekstu nameće se pitanje odnosa starih umjetničkih formi i novih sadržaja, odnosno pitanje revitalizacije umjetnosti, ali i života („Ko li će vratit heroički ihor / mrtvom cvijetu naših lešina?“). Riječ je pritom o jednoj od omiljenih tema modernističke poezije, opsjednute problemom odnosa staroga i novoga u umjetnosti te iznalaskom novoga umjetničkoga jezika. Ujević u posljednjoj strofi pjesme kao odgovor na iznesene antiteze nudi harmonično izmirenje temeljne dihotomije, koju sada iskazuje metaforom duha i tijela: „Još jednom da nam Ljubav aleluja / riječ o cvasti duha i o cvatu tijela...“.

Ujević je inače u nekoliko eseja iz druge polovice 1920-ih godina, napisanih dakle nekoliko godina nakon što je nastao dotični korpus iz *Auta na korzu*,⁴⁸⁴ bio zaokupljen problemima pjesničkoga stvaranja, pjesnikove ličnosti te budućnosti poezije. Naročito ga je okupiralo pitanje estetske preobrazbe građe u poeziji. Sljedeće misli iz eseja „Oroz pred Endimionom“ (1926) kao da u drugom žanru ponavljaju Ujevićeve preokupacije iznesene u prvoj pjesmi „Polihimnije“:

„Poezija i proza, da bi bile umjetnost, traže i nešto naročito, a to je da bi bile: *Nove*. Bez novoga nema izumitelja, nema filozofa, nema mislilaca, nema velikih učenjaka. Erudita ima bez novoga, a bez velikoga novoga može da bude i dobrih profesora, recenzenata, novinara. Poezija i proza, da bi bile umjetnost, i prigrljene i zabilježene kao vrijednost u toku historijskoga razvoja, moraju da donesu svoju originalnu žicu, svoje Ja, svoje Novo: da donesu Novo i da budu Nove, da budu Nove. Nema velike poezije epigona i majmuna oponašatelja...“⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ S izuzetkom ciklusa „Iz gospođe Tlapnje“ koji je objavljen 1930.

⁴⁸⁵ Tin Ujević, „Oroz pred Endimionom“, SD IX, str. 122-140, ovdje 128.

Unijeti dah novine u pjesništvo, biti originalan i neovisan od ustajalih pjesničkih obrazaca, to je središnji zahtjev Ujevićeve esejistike u ovome vremenu, a takva, u osnovi, kritička razmišljanja uveo je i u svoje pjesme u *Autu na korzu*.

Metafikcionalna razmatranja javljaju se i u ciklusima „Suza virtuoza“ i „Iz gospođe Tlapnje“. Stih „Sve su ovo prazni jauci iz knjiga!“ iz prve pjesme prvog ciklusa reflektira knjišku narav ljubavne topike kakva je prevladavala u *Leleku sebra* i *Kolajni*,⁴⁸⁶ a artificijelna narav obožavane Dame u drugom je ciklusu iskazana opisom umjetničkih djela koji je prikazuju:

„Neće li sići iz okvira slika
ko vjerenica Duha sa oltara
da bi u hodu čežnje umjetnika
išetala se čarolija stara?

Neće li čisti mramor kovna lika
i alabaster pleća da dočara
u očajanju bespomoćna krika
barokan pristup učtivih gospara?

Moje su želje gospe starog sloga...“

Žena se u ovim stihovima ne javlja kao stvarno biće nego kao predmet umjetničkih djelā. Ona je fikcija, a lirski subjekt svjestan je njezine artificijelne naravi („gospođa Tlapnja“). Stihovi kao da potvrđuju tezu Rolanda Barthesa da se ljepota u književnosti može izreći samo u obliku citata, i to putem usporedbe s umjetničkim djelima jer su ona tradicionalno, u distribuciji kulturnih kodova, zadužena za prikazivanje ljepote. Bez pomoćnoga koda umjetnosti ljepota u književnom diskursu ne bi ni mogla doći do riječi.⁴⁸⁷

I u pjesmi „Nostalgija svjetlosti“ ljubav, kao osjećaj koji se javlja kao konzekvencija susreta s lijepom ženom, iskazuje se u obliku citata: „Ta patnju svoju, svu, na mesu golu, / ... / dugujem rani, uvrijeđenu spolu, / što vele: 'Srcu ranjenom od strijela““. Lirski subjekt ovdje također, kad treba imenovati porijeklo svojih osjećaja, koje se u starijoj amoroznoj lirici redovito prikazuje

⁴⁸⁶ Usporedi detaljnu analizu metatekstualnih aspekata pjesme „Suza virtuoza“ u: Ivana Drenjančević, „Sve su ovo prazni jauci iz knjiga!: metatekstualni aspekti 'Suze virtuoza' i 'Fragmenta' Tina Ujevića“, *Folia linguistica et litteraria*, 6 (16), 2017, str. 73-88.

⁴⁸⁷ Vidi Roland Barthes, *S/Z*, str. 33-34.

kao izvor motivacije za pjevanje, eksplicitno pribjegava „već rečenom“ ili točnije „već pročitanom“. Riječ je, konkretno, o petrarkističkom klišeju kojega je kao općeg mjesta pjesnik svjestan jer ga iskazuje u obliku upravnoga govora anonimne javnosti. Očekivanu referenciju književnoga znaka tako Ujević iz stvarnosti preusmjerava natrag u književnost te obrće u autoreferenciju. U nastavku pjesme lirski subjekt izravno će ustanoviti da je narav ljubavi fikcionalna: „Ta zar i ljubav nije (ljubav, zna se) / za krotku djecu izmišljena gatka?“ Pritom će u ovim stihovima umetnuta parenteza umjesto dodatnoga pojašnjenja samo tautološki ponoviti istu riječ, uz usmenu formulu kojom se poziva na općepoznato znanje, što čitatelja jedino može navesti na zaključak da je pojam ljubavi ispražnjen od stvarnog sadržaja, odnosno da je riječ o bitno fikcionalnoj, književnoj pojavi.

Fikcionalnu narav obožavane žene Ujević je višekratno iskazao u ciklusu „Iz gospođe Tlapnje“. U već navedenim stihovima vidjeli smo da je žena o kojoj pjeva zapravo oživljen prikaz žene iz umjetničkih djela, što upućuje na to da ova poezija svoju građu preuzima iz reprezentacija stvarnosti, a ne iz stvarnosti same, dok se nestvarna narav žene i u drugim stihovima ciklusa višestruko opetuje: „o uzaludni idealu kista“, „o vješalico sanih arabeska“, „fatamorganska vizijo na vodi“.

Najizravnije očitovanje stava o nestvarnome, fikcionalnom karakteru žene zbiva se u usporedbi žene s knjigom u već navedenim stihovima: „Zar nisi tanka uvezena sveska / u zlatni povez i finoga lista?“ Figurativno izjednačavanje žene i knjige sugerira da Ujevićeva *donna adorata* ne prebiva u zbilji nego da je preuzeta iz knjiga, da je nestvarna kao što je sadržaj knjiga nestvaran pa izvor pjevanja nije neposredna osjećajnost, doslovno shvaćeno „srce ranjeno od strijela“, nego druga književna djela. Knjiga i žena u Ujevića postaju istoznačnice, a to je još jedan aspekt u kojemu njegovo pjesništvo nalikuje trubadurskom, i to ne samo eksplicitno metafikcionalnim trubadurskim pjesmama nego trubadurskoj poeziji u cjelini. Paul Zumthor, kako smo ranije napisali, u svojoj analizi trubadurske lirike iz 12. i 13. stoljeća upozorio je da su izvorne trubadurske pjesme neka vrsta zatvorenih totaliteta u kojima ljubiti i pjevati znači jedno te isto.⁴⁸⁸ Kod Ujevića, s obzirom na motiv knjige, mogli bismo reći da voljeti i pisati znači isto, odnosno, što ovome prethodi, da isto znači voljeti i čitati. Ujević se stoga ovdje upušta u neku vrstu igre s čitateljem neprestano mu pod nos podmećući otvoreno priznanje da je ono o čemu čita u ovim stihovima puka igra mašte, izmišljotina. U završnoj pjesmi ciklusa „Suza virtuozu“ tako čitamo: „Jecaju vode. Slaze veleumi: / alejom naših duša senzitiva / koračaš, sestro, u

⁴⁸⁸ Paul Zumthor, „On the circularity of the song“, str. 186. Vidi i poglavlje „Intertekstualni aspekti Ujevićevih zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna*“ te posebno potpoglavlje „Danteovsko-petrarkistički intertekst“ u ovom radu.

božanskoj glumi.“ Stihovi koji retorički nastavljaju amorozni diskurs lirike *Kolajne* istovremeno čitatelju kao da poručuju: Nemoj mi previše vjerovati na riječ, dragi čitatelju, jer u ovoj priči o ženi, ljubavi i patnji, sve je predstava.

Mada metatekstualnih iskaza ima u nemalom broju pjesama *Kolajne* (barem njih desetak), u prvom dijelu *Auta na korzu* metatekstualnost je podignuta na razinu koncepta, a takav je postupak jedinstven slučaj u Ujevićevu opusu, koji se nikada prije i nikada poslije neće ponoviti.⁴⁸⁹ U naratološkom smislu moglo bi se, stoga, reći da pjesme iz kasnije zbirke funkcioniraju kao epilog fragmentima ljubavnoga diskursa iz prethodne.

Kada Ujević u svojim pjesmama govori o ženi koja je tlapnja, odnosno o književnosti koja je tlapnja i koja treba oblikovati „raj (in folio)“, tada se susrećemo s metatekstualnim komentaram prvoga reda. U njemu pjesnik iznosi svoje viđenje svrhe književnosti, koja bi, poručuje, trebala ponuditi neku vrstu utopije, odnosno imaginirati idealni svijet.

Upravo takva razmišljanja o prirodi književnosti Ujević je iznosio u esejima pisanim u doba oko publikacije *Auta na korzu*. Na neki način razočaran svijetlim perspektivama znanstvenoga napretka, kakav je obećavalo 19. stoljeće, u eseju „Oroz pred Endimionom“ iznijet će sličan eskapistički zaključak:

„Mi smo dosta daleko od jeftinog optimizma popularizatora demokratske nauke koji su kroz 19. vijek neposredno očekivali najveću sreću čovječanstva od serije vrtoglavih pronalazaka i od munjevitih rješenja dobronamjerne filozofije progresa. Poslije suvišnih obmana došla su i suviše velika razočaranja. Nauka nije besprijekorno i neposredno, na plemenit način oblagotvorila i oplođivala život. Ali onu sreću koju nismo doživjeli u životu, ne bi li nam je, začas, mogla dati umjetnost? Makar i kao iluziju? Makar i uz opasnost da budemo tretirani kao iluzioniste?“⁴⁹⁰

U eseju „Adonai“ (1926) Ujević nastavlja razvijati ideju pjesništva kao utopije koja estetizacijom iskustva služi za bijeg iz prozaične svakodnevice: „Pjesnik je volio da i sebe i svijet ugleda još uljepšane i dotjerane u ogledalu, kao kroz prizmu jednog duševnog preobraženja koje je bilo novostvaranje, ili novozasnovanje, jer se u njemu pojavilo vrenje i

⁴⁸⁹ Navodim primjere metatekstualnih iskaza iz *Kolajne*: „Nisam li pjesnik, ja sam barem patnik“, „kolajnu vidim slavno obješenu“ (V); „I svakim slikom, svakim zvukom / dio sam svoje duše dao“ (XIV); „I slutnjom srca otkrila mi ona / sutone svijeta i podneve rima“ (XV); „koliko je pakla u vrelom sonetu“ (XXIII); „I dok praznoglav pjesnik svuda trčka“ (XXVIII); „pogiba u tebi pjev što si ga tepo“ (XXXI); „upropašćena carice soneta“, „a dok te dragam nježnim kiticama“ (XXXIV); „sa tučnim zvekom mojih rima“, „(nisam više / plemenit vrač u Dubrovniku“ (XXXV); „i zubom grizem vrela slova“ (XL); „No zašto onda dade čežnju zvona / vatru pjesnika...“ (XLII); „I ja što evo bezumno ispisah / slavenske pjesme iz krvava srca“ (XLVII).

⁴⁹⁰ Tin Ujević, „Oroz pred Endimionom“, SD IX, str. 122-140, ovdje 140.

zrcaljenje vrijednosti. Pjesnik je nadodao svijet sna i imaginacije na ovaj svijet šturosti i mediokratskih marginalija.⁴⁹¹

Citirani reci gotovo doslovno ponavljaju poznatu esteticističku antitezu između umjetnosti i života, svrstavajući se nedvosmisleno na stranu prvoga. Umjetnost je za Ujevića usavršavanje života, posipanje „zlatne prašine“ preko banalne zbilje koje se prihvaća i zaziva čak uz svijest o tome da je tako oblikovan svijet, ontološki gledano, iluzoran. Ujeviću u ovoj fazi, čini se, nije daleko gledište mladog Nietzschea iz djela *Rođenje tragedije*, u kojemu iznosi poznatu misao da su „postojanje i svijet *samo kao estetski fenomen zavazda opravdani*“ te u kojem umjetnost opisuje kao privid nužan da bi se uopće moglo živjeti.⁴⁹² Kao što su stari Grci morali stvoriti idealiziranu sliku svojih bogova kao veo kojim bi prekrili strahotni ponor postojanja, tako je Ujević, rekli bismo, svojim slikama iz svijeta trubadura i menestrela pokušao izraziti sličnu viziju književnosti i života.

U eseju „Izvori, bit i kraj poezije“ (1934), još jednoj refleksiji o odnosima poezije, stvarnosti i sna, Ujević na drukčiji način postavlja misao o tome da pjesništvo uljepšava stvarni svijet. Idealizacija zbilje, sada tvrdi Ujević, ne treba se u poeziji odvijati na planu sadržaja jer bez stvarnosti ona gubi tlo pod nogama, nego na planu forme, točnije glazbenim ustrojem poetske dikcije:

„Svejedno, poezija je postranila kada je stvarala nevidljivi svijet, kada je nasjela magioničarima i fetišima. Pjesnik je dirnut vidljivim svijetom; ta je ganutost sve što je natprirodno. Pjesnik uživa u zvuku prikladnih riječi, taj zvuk i taj red riječi i slika, to je u stvari drugi, bolji svijet. To je svijet utješne, psihoterapijske sugestije i hipnoze. Poezija ima etički i religiozni učinak jedne medicine za dušu.“⁴⁹³

Ujevićeva kritika poezije koja ne održava nikakvu vezu sa stvarnosti mogla bi se u dobroj mjeri odnositi i na poeziju kakvu je sam pisao koju godinu prije objave eseja. Dijelom se ona može objasniti Ujevićevim snažnijim okretanjem socijalnim sadržajima i uvođenjem određenih društvenokritičkih tema u pjesništvo, što je već bilo najavljeno pjesmom „Čin sputanih ruku“ u *Autu na korzu*. Ipak, čini mi se da nije samo riječ o svojevrsnom programskom zaokretu i

⁴⁹¹ Tin Ujević, „Adonai“, SD IX, str. 150-158, ovdje 154.

⁴⁹² Friedrich Nietzsche, *Rođenje tragedije*, prevela Vera Čičin-Šain, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, str. 49, isticanje u izvorniku.

⁴⁹³ Tin Ujević, „Izvori, bit i kraj poezije“, SD IX, str. 237-240, ovdje 238.

odbacivanju „poroda od tmine“ iz prethodne stvaralačke faze, kakvom je Ujević ponekad bio sklon. U istom eseju, primjerice, čitamo i sljedeća razmišljanja:

„Stvarnost treba likvidirati samo skrajnom potrošnjom i eksploatacijom stvarnosti. Samo ovako će poezija zadržati veliku crtu, format manifesta s elementarnim stvarima, koje daju mogućnost da se igraju svjesno i agresivno Ja, kritička manifestacija mističke volje čovječanstva i snage u živim ljudima. Uporedo s time, poezija treba da zadrži bitne riječi, smislene naglaske, koji dijele i razlikuju u građi koja se ne smije lišiti ritma, a taj ritam nije samo muzički, već je skoro i muskularan.“⁴⁹⁴

Ujevićev komunikacijski trokut u pjesništvu, prema navedenom ulomku, tvore „agresivno Ja“ kao genijalni pjesnički subjekt putem kojega do izraza dolazi „mistička volja čovječanstva“ kao poruka, koja se pak dalje prenosi „živim ljudima“ kao recipijentima. Cijeli opis upućuje na neku vrstu ritualnog poetskog čina, a uvjetovan je ritmom koji nije samo glazbeni nego se doživljava tjelesno, kao u plesu. U Ujevićevu odlomku bez puno napora može se opet prepoznati mladi Nietzsche iz spomenutoga djela te njegov opis manifestacije dionizijskoga principa:

„Sada uz evanđelje svemirskoga sklada, svatko se sa svojim bližnjim čuti ne samo sjedinjen, pomiren, stopljen, nego kao jedno, kao da se Majin veo pokidao pa mu tek krpice lepršaju pred tajnovitim Pra-Jednim. Dok pjeva i pleše, čovjek se očituje članom jednog višeg zajedništva; zaboravio je hodati i govoriti i tek što se nije, plešući, vinuo u zračne visine.“⁴⁹⁵

Upravo zbog Ujevićeva izričitoga naglašavanja glazbenoga ustroja pjesništva kao one specifične preobrazbe „sirove građe“ u poeziji, koji ima gotovo transcendentne učinke na čitatelja, sklon sam njegovo odbacivanje poezije sna i fantazije u navedenom eseju tumačiti ne samo kao apologiju pjesništva koje upućuje određene reformne poruke društvu nego i kao njegov općenit stav o pjesništvu, stav koji se može primijeniti i na naizgled eskapističke protusvjetove iz zbirke *Auta na korzu*. Premda u opisanim pjesmama slikovitost jest djelomično posuđena iz historicističkog svijeta udvornog pjesništva europske predrenesanse, Ujevićevo posezanje za likom trubadura posjeduje, rekao bih, dalekosežnije metatekstualno značenje. Dok je Nietzsche u svojim „nesuvremenim razmatranjima“ za objašnjenjem biti pjesnika posegnuo

⁴⁹⁴ Tin Ujević, „Izvori, bit i kraj poezije“, str. 239.

⁴⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Rođenje tragedije*, str. 31.

za figurom dionizijskoga glazbenika kao prototipa pjesniku koji glazbom „ponavlja svijet“ i proizvodi njegov „drugi odljev“, Ujević se u svojoj poeziji poslužio figurom trubadura kao posljednjim povijesnim likom pjesnika koji je u sebi sjedinjavao glazbu i riječ.⁴⁹⁶ Trubadur tako Ujeviću nije samo subjekt ljubavne lirike s kojim se identificirao kao davnim uzorom, on je za njega, ako ga protumačimo u svjetlu eseja, model jedne vrste pjesnika, model stvaraoca koji „uživa u zvuku prikladnih riječi“ i slažući taj red riječi i slika, oblikuje „drugi, bolji svijet“. Takav način pisanja poezije, prema kojemu sadržaj i oblik tvore jedinstvo, kao i razmišljanja o poeziji, koja pjesnički jezik vide usko isprepleten sa zvukom i glazbom, Ujević će nakon metatekstualnih pjesama iz zbirke *Auto na korzu* sasvim napustiti.

Time završava velika etapa u njegovu pjesništvu, etapa koja je trajala od početaka njegova stvaralaštva do 1930-ih, a u kojoj je poetički baštiniio iskustva ranoga modernizma, a posebno simbolizma i esteticizma. Iako još od početka 1920-ih Ujević piše i sasvim drukčije pjesme, oslonjene na poetiku pojedinih avangardnih pravaca, odluka da u objavljenu knjigu iz 1932. uvrsti i posljednje izdanke esteticističke poetike te ih na taj način autorski ovjeri govori da nije riječ o pjesmama koje je samo mehanički napisao prema uhodanoj maniri nego da su metatekstualne pjesme iz *Auto na korzu* Ujevićevo zaključenje jednog književnog projekta koji je započeo još 1910-ih s „Našim vilama“ i „Oproštajem“. Nakon što se do kraja otvorio iskustvima avangarde, poetska forma Ujevićevih pjesama rasula se, vezani stih ustupio je mjesto slobodnom, a organizacija pjesme kao koherentne strukture relativno zaokružena značenja, pjesmi kao nizu disparatnih slika ulančanih ponekad prema arbitrarnom aleatoričkom načelu.⁴⁹⁷ Tek nakon radikalnih poetskih eksperimenata iz sredine 1920-ih, tragovi kojih će itekako biti vidljivi u drugom dijelu zbirke *Auto na korzu*, Ujević će se vratiti određenim elementima esteticizma u svojoj poeziji te će u nekoj vrsti sinteze pomiriti iskustva svoje prve esteticističke i druge avangardne faze, no više se neće moći govoriti o zaokruženu i dosljednom provedenom esteticističkom projektu koji je gotovo u kontinuitetu gradio do 1932.⁴⁹⁸ Jednako tako, intertekstualnost u kasnijem razdoblju Ujevićeva stvaralaštva neće imati tako presudnu ulogu kakvu je imala u prvoj stvaralačkoj fazi. O intertekstualnosti u avangardnim pjesmama

⁴⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Rođenje tragedije*, str. 45.

⁴⁹⁷ O aleatoričkom načelu u Ujevićevim avangardnim pjesmama vidi analizu Ujevićeve pjesme „Poezija rječnika“ u članku Slavena Jurića „Počeci simultaneizma u hrvatskom pjesništvu“, u: Nikola Batušić i dr. (ur.), *Dani Hvarskog kazališta 34: Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti-Književni krug, Zagreb-Split, 2008, str. 145-156.

⁴⁹⁸ Ujevićevo poetičko povlačenje s radikalnih avangardnih pozicija na nešto umjerenije i komunikativnije pjesništvo opisao je Slaven Jurić u članku „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“. Jurić upozorava da kronologija poetskih formi zbog takva nelinearnog razvoja u pogledu metra u Ujevića glasi: 1. vezani stih, 2. slobodni stih, 3. oslobođeni stih.

moći će se govoriti u nešto drukčijem pogledu i na drukčijoj razini, o čemu ću nešto više reći u drugom dijelu poglavlja, no pojedine pjesničke tradicije, pojedina pjesnička imena kao tekstualni signali tih tradicija, na kojima takoreći počiva poezija prve faze, neće se više pojavljivati niti će imati toliko važnu ulogu u oblikovanju značenja.

Na kraju, postavlja se pitanje zbog čega je Ujević odabrao svoj poetski intertekstualni dijalog voditi upravo s pjesnicima kao što su Dante, Petrarca, trubaduri, Villon ili Marulić? Osvrćući se unatrag s točke prijelaza prema teško razumljivoj i nerijetko kaotično ustrojenoj avangardnoj dionici Ujevićeva opusa, pjesništvo prve faze čitatelju se pokazuje kao znatno više homogeno, srodno i jedinstveno no što je ponekad pogled izbliza dopuštao vidjeti. Svi navedeni pjesnici tako pripadaju, u širem smislu, istoj epohi europske predrenesanse, svi su oni pjesnici *prijeloma* za koje se može reći ono što je Mihail Bahtin rekao za Dantea, da predstavljaju graničnu liniju između dviju epoha.⁴⁹⁹ Čak i figure biblijskih proroka, poput Jeremije, Joba ili Davida, odnosno samoga Krista, čiji stav i patos ponekad preuzima Ujevićev lirski subjekt, jesu figure koje simboliziraju prijelaz iz staroga u novo. Ujević je posegnuo za njima, čini mi se, upravo zato što je to bio iskaz doživljaja vlastite pozicije u određenom povijesnom trenutku; on je sebe doživljavao pjesnikom koji stvara na razdjelnoj crti koja, u estetskom smislu, razdvaja staru poeziju od nove. On je, ako se tako može reći, istovremeno nostalgично čeznuo za harmoničnim trenutkom u povijesti u kojem „dostojni oblik zorno slavi boga“, pri čemu je bio itekako svjestan da je pjevanje na način „starih majstora“ danas moguće izreći jedino kao citat pod maskom trubadura. S druge strane, bio je svjestan izmijenjenih društvenih okolnosti u kojima se poezija svojom unutarnjom strukturom ne može više osloniti na stare načine organizacije teksta te se ujedno mora suočiti s novom funkcijom u društvu.

No između tih dviju naizgled potpuno oprečnih principa pisanja rez nije tako dubok kao što se na prvi pogled može učiniti. Anticipaciju toga reza u esteticističkom dijelu opusa vidim upravo u učestalom i sveprožimajućem korištenju intertekstualnosti. Čini mi se da tek ako prihvatimo da je intertekstualnost esteticističkih pjesama bila već tekstualni simptom rascjepa u Ujevićevu lirskom subjektu, koji je činom pozivanja na velike pjesnike prošlosti posvjedočio vlastitu nesamodostatnost i nesamostalnost, moći ćemo objasniti činjenicu da se u *Autu na korzu* jedna do druge nalaze poetički tako različite pjesme kao što su jampski sonetni ciklus „Iz gospođe Tlapnje“ i verlibristički disparatna „Traženja na miljokazu“. Intertekstualnost široko shvaćene prve faze pjesnikovanja u kojoj je Ujević lirski subjekt svojih pjesama neprestano dovodio u

⁴⁹⁹ Mihail Bahtin, „Forms of Time and of the Chronotope in the Novel“, str. 158.

vezu s velikim pjesnicima prošlih epoha ili simbolički bremenitim figurama prijelaza pripremila je teren za avangardni rasap pjesničkoga teksta. U avangardnoj fazi, međutim, Ujevićev lirski subjekt neće više iskazivati svoj identitet posredno, pozivajući se na prepoznatljiv poetski identitet iz riznice književnoga pamćenja. Ako se u avangardnoj fazi uopće može govoriti o intertekstualnosti, tada palimpsest na temelju kojega Ujević ispisuje vlastiti poetski tekst nije više pojedina lirska tradicija ili konkretni pjesnički opus nego književnost Zapada u cjelini, književnost kojom ravnaju *logos* i *ratio* te koja počiva na koliko-toliko cjelovito shvaćenu subjektu koji svoju poziciju u društvu i svijetu u kojima živi može smisleno interpretirati. U avangardnim pjesmama Ujević se tako upušta u pjesničku polemiku s cjelokupnim književnim nasljeđem Zapada. U njima jedva da još možemo govoriti o lirskom subjektu u uobičajenom značenju riječi, odnosno njega kao subjekt još na okupu drže jedino gramatičke kategorije jezika, a ne više razumljiva logika i koherentnost iskaza. U pjesmama pak koje neposredno prethode avangardnoj fazi Ujević je sadržajnim intertekstualnim evociranjem trubadursko-petrarkističkoga kompleksa, kao i samim formalnim ustrojem pjesama, ispisao posvetu pjesništvu utemeljenu na načelima zvuka i glazbe, što je poveznica koja leži u temeljima duge pjesničke tradicije od *trecenta* do moderniteta.

5.2. Ujević futurist

U osnovi točno zapažanje Aleksandra Flakera, izneseno u njegovu pregledu hrvatske književne avangarde, da je Ujević krenuo „prilično dosljedno onim putem kojim se razvijalo francusko pjesništvo – od Rimbauda do nadrealizma“, ali da se „zaustavio pred krajnostima dadaističkoga i nadrealističkoga eksperimenta, uvijek iznova težeći da 'tamni' svijet zbijе u čvrste strukture“, zahtijevalo bi tek jednu dopunu.⁵⁰⁰ Naime, u jednom manjem dijelu opusa koji čine pjesme objavljene u časopisima tijekom 1920-ih, Ujević je ipak zašao „s onu stranu“ tradicionalnoga ustroja pjesničkoga teksta te napisao niz pjesama koji poznate poetske obrasce, od vezanoga stiha preko tipa lirskoga subjekta i pjesničkoga vokabulara do kompozicije pjesničkoga teksta, vidno dezintegriraju. Riječ je o svega petnaestak pjesama od koji su tek dvije („Desetgodišnjica vlažnog humka“ i „Traženja na miljokazu“) uvrštene u *Auto na korzu*, dok ostatak nije uvršten ni u jednu kasniju zbirku. Takav postupak sugerira da ih Ujević nije smatrao reprezentativnim u estetskom pogledu, ali zacijelo ni u poetičkom jer se nakon tih radikalnih poetskih eksperimenata nije vraćao takvom tipu pisanja. Ipak, one su važne ne samo u tipološkom

⁵⁰⁰ Aleksandar Flaker, „Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranoj književnosti“, u: Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1976, str. 265-300, ovdje 274.

pogledu kao primjeri još jednog uzorka Ujevićeva poetskog rukopisa nego i stoga što će u kasnijem razdoblju, kada se s ekstremnih avangardnih pozicija bude povlačio prema umjerenijoj i komunikativnijoj poeziji, Ujević baštiniti neke formalne značajke iz vremena pisanja poezije prema načelu „riječ u slobodi“. U tom smislu, brojčano malen korpus Ujevićevih avangardnih pjesama važan je za razumijevanje njegova pjesničkog razvoja, a napose poetike iz 1930-ih godina.⁵⁰¹

Proučavatelji Ujevićeva pjesništva suglasni su u ocjeni da se u pjesmama iz dvadesetih godina ne može iščitati priklonjenost pojedinoj avangardnoj poetici, nego da Ujević kombinira različite postupke iz „široke panoramske 'poetičke' ponude“ onoga vremena, ostvarujući neku vrstu vlastite avangardne sinteze.⁵⁰² Dvije suvremene književne struje, futurizam i nadrealizam, pri tome se ipak nameću kao dominantni stilski modeli u čitanju Ujevićeve poezije iz 1920-ih. Cvjetko Milanja tako smatra da je Ujević od nadrealista prihvatio tip lirskoga subjekta, ali ga je „adaptirao u svojoj varijanti 'lutajućega' subjekta“, dok Ante Stamać smatra da „nadrealizam, dada i fantezizam u Ujevića odzvanjaju jedva čujno“, no da se za manji broj pjesama može primijetiti da su pisane u „skladu s najboljim poetskim tekstovima umjerenih francuskih nadrealista“. ⁵⁰³ Futurizam je, s druge strane, za Stamaća avangardni pravac najbliži Ujeviću, no u pjesmama se futuristima približava prvenstveno motivskim rekvizitarijem, u koji ulaze elementi tehničke civilizacije, dok Ujević ne dijeli filozofske i političke implikacije pokreta.⁵⁰⁴ Stamać naglašava da je Ujević prije svega vlastiti pjesnički razvoj uskladio s futurističkom estetikom, koju je revalorizirao i obogatio, a zacijelo u tom svjetlu valja shvatiti Ujevićeve riječi: „Za me je futurizam veći od onoga koji mu je dao ime, kao F. T. Marinetti, ili ga prilijepio na leđa, kao Vladimir Majakovski i ko sve ne.“⁵⁰⁵

Ujević je pomno pratio nerijetko uzburkana književna gibanja u vremenu poslije Prvoga svjetskog rata te je o njima ostavio niz zapažanja u svojoj diskurzivnoj prozi. No o većini avangardnih pravaca pisao je ili negativno ili barem s određenim rezervama, tako da uz pjesničku praksu i njegova esejistika potvrđuje stav da „nije bez ostatka prihvatio ni jednu od

⁵⁰¹ O tome vidi Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnog stiha“, u: Tvrko Vuković (ur.), *Muzama iza leđa: čitanja hrvatske lirike*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2010, str. 73-93, ovdje str. 74.

⁵⁰² Vidi Ante Stamać *Obnovljeni Ujević*, str. 104; Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnog stiha“, str. 74; Cvjetko Milanja, *Novosimbolizam*, str. 148. Navedeni citat je iz knjige Cvjetka Milanje.

⁵⁰³ Cvjetko Milanja, *Novosimbolizam*, str. 148; Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 104. i 106.

⁵⁰⁴ Ante Stamać, loc. cit., str. 115.

⁵⁰⁵ Tin Ujević, „Sumrak poezije“, SD VI, str. 385.

onodobnih poetika“.⁵⁰⁶ U njegovoj estetičkoj prosudbi posebno negativno prolazili su upravo nadrealizam te, u manjoj mjeri, futurizam.

Ujević je u Parizu boravio u vremenu od 1913. do 1919, u razdoblju svojevrsnog ratnog intermezza koji je razdvojio dva vala francuske avangarde; predratni, započet s prvim Picassovim i Braqueovim kubističkim slikama, burnom praizvedbom baleta *Posvećenje proljeća* Igora Stravinskoga (1913) te Apollinaireovim izrazito nesimboličkim *Alkoholima* (1913); te poslijeratni, dadaistički i nadrealistički, u znaku Tristana Tzara i Andréa Bretona, koji je donio odlučniji prekid s prošlosti, a za čiji su „kulturni nihilizam“ ratna razaranja pripremila duhovni teren.⁵⁰⁷ Usprkos dakle višegodišnjem boravku u „kolijevci nadrealizma“, čiju je duhovnu klimu mogao osjetiti sve ako je Pariz i napustio uoči objave prvih nadrealističkih manifesta, ali čije je programe i književne tekstove dobro poznao, uglavnom zbog vrlo dobrih književnih veza između pariških i beogradskih nadrealista (Ujević od početka 1920. živi u Beogradu), Ujević je književnom pokretu koji je svoju revolucionarnu poetiku utemeljio na vlastitoj interpretaciji Freudova nauka o nesvjesnom, posvetio nekoliko kritičkih intoniranih eseja.

Nadrealizmu, na teoretskoj razini, Ujević zamjera programatsko odustajanje od misaonih pretenzija u poeziji, kojoj, očito, nije bio spreman odreći svaku spoznajnu vrijednost, te poricanje voljnoga momenta u oblikovanju pjesme. U eseju „Nadrealistički osvrti“ iz 1931. opisuje svoje dojmove nakon dugo odgađanoga čitanja Bretonova prvog manifesta: „Ponora misli nisam našao, ni cjelovitih otkrovenja; nisam našao ni grča misli, ni strasničke dubine, ni stilizacije perfidne, ni rječničke džungle. Začudio sam se: pa sve to, zaboga, tako lako i jednostavno!“⁵⁰⁸

U tekstu „Kod g. André Bretona“, napisanom 1934, što će reći s priličnim vremenskim odmakom u odnosu na vlastito pjesničko koketiranje s nadrealizmom, Ujević francuskom pokretu priznaje da „vodi iskrenosti i bujnosti duha“ te izražava razumijevanje za Bretonovu kritičnost prema utilitarnih zahtjevima vremena, ali smatra da Breton ide predaleko u svojem radikalnom odbacivanju razuma: „Mi ga razumijemo što smatra da je obična logika malo prekratka, da život nema logičkih ciljeva, ali to nije razlog da niječe svaku logiku i sredstvo obrane čovjeka kao što je razum, koji nije ništa drugo nego objašnjeni pojedinačni prevod

⁵⁰⁶ Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“, str. 74.

⁵⁰⁷ Eric Cahm, „Revolt, Conservatism and Reaction in Paris 1905-25“, u: Malcolm Bradbury i James McFarlane (ur.), *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, 1991, str. 162-171, ovdje 162-163.

⁵⁰⁸ Tin Ujević, „Nadrealistički osvrti“, SD IX, str. 207.

nagona za održanje.⁵⁰⁹ U tekstu „Protiv poezije i filozofije hipnotičara“ (1933), u kojemu izričito ne spominje nadrealizam, Ujević usprkos prividnoj sličnosti suprotstavlja poeziju i san jer san nastaje bez voljnoga momenta kao nekontrolirano ispoljavanje subjektivnosti te je stoga kao pojava čista besmislica, dok poezija, čak i kada je ustrojena prema principima sna, to nije.⁵¹⁰ Uz to, vrlo često kada piše o nadrealizmu, Ujević relativizira samoproklamirani prekid pokreta s tradicijom, podsjećajući na drevnu indijsku i kinesku filozofiju u kojoj su središnju važnost imali pojmovi srodni Freudovom „nesvjesnom“: „Dvoznačnost, neprodiranje, nagoniska prirodnost – sve to podsjeća na misaonog takmaca ceremonijeznoga Konfucija. U 20. vijeku zapadne Evrope kao najmoderniji modernizam oglašuju se kineska načela starija od šestoga stoljeća prije Hrista, ogranak prastare taoističke filozofije.“⁵¹¹ Dakako, nadrealizam kao književnu novinu donekle su umanjivali i sami nadrealisti često ističući krug vlastitih prethodnika, koji se s vremenom proširivao od engleskih predromantika poput Edwarda Younga preko Rimbauda i Lautréamonta do Mallarméa, Jarryja i Apollinairea, što Ujević ne propušta spomenuti. Razlog za naglašavanje nadrealističkih preteča zacijelo leži i u tome što je sam Ujević razvio neku vrstu „spontanoga nadrealizma“ (Miroslav Vaupotić) u pojedinim pjesmama iz *Leleka sebra* i *Kolajne*, čega je bio svjestan: „Ja sam bio na trenutke nadrealist, skoro deset godina ranije nego se taj pokret pojavio... Time doduše neću definitivno kazati da sam diktirao, dao na zajam ili da su me neposredno pokrali, ali mora se uzeti u obzir mogućnost neke atmosfere ili klime zahvaljujući kojoj sam ja prethodio drugima često i jedan decenij.“⁵¹² U svakom slučaju, zbog povremenih eksperimenata s „mediumničkim pisanjem“ kao i zbog elemenata nadrealizma na razini pjesničke slikovitosti u prvim zbirkama, Nedjeljko Mihanović u pravu je kada tvrdi da „službeni nadrealizam“, kada se pojavio, u poetičkom smislu Ujeviću nije mogao ponuditi ništa novo.⁵¹³

Futurizmu, s druge strane, Ujević nije iznosio toliko prigovora. U poznatom autobiografskom tekstu „Mrsko ja“ napisanom 1922, dakle uoči objave najradikalnijih avangardnih pjesama, gotovo programatski najavljuje svoj poetički zaokret u pravcu kojim su krenuli suvremeni talijanski pjesnici: „Prošavši kroz ceste simbolizma i ekspresionizma, po kojima me uglavnome javnost poznaje, sutra ću biti, ako još budem pisao, pristaša objektivnoga naturizma, i stvarno,

⁵⁰⁹ Tin Ujević, „Kod g. André Bretona“, SD VI, str. 92.

⁵¹⁰ Tin Ujević, „Protiv poezije i filozofije hipnotičara“, SD IX, str. 232-236.

⁵¹¹ Tin Ujević, „Akupunktura“, SD IX, str. 200.

⁵¹² Tin Ujević, „Kod g. André Bretona“, SD VI, str. 94.

⁵¹³ Nedjeljko Mihanović, „Tin Ujević i nadrealizam“, *Književnik*, III/19, 1961, str. 29-37, ovdje str. 33.

da tako kažem, *neofuturista*.“⁵¹⁴ Ako stavljanje znaka jednakosti između objektivnoga naturizma i „neofuturizma“, usprkos tome što su futuristi principijelno odbacivali načelo reprezentacije u pjesništvu, protumačimo kao želju za odražavanjem novog iskustva stvarnosti, u znatnoj mjeri premrežene i preobražene nasrtajem tehničke civilizacije kao i novim mogućnostima masovnih komunikacija, zbog čega se javljao dojam da je ona izgubila svoj ustroj, a da je s njim nestala i mogućnost čovjekove orijentacije, tada Ujevićev neofuturizam i objektivni naturizam nisu u potpunom nesuglasju. (Uostalom, na talijanski futurizam nerijetko se gledalo kao na vrstu gruboga naturalizma.⁵¹⁵) Pri tome, dakako, ostaje otvoreno je li posrijedi mimeza izvanjske objektivne zbilje ili njezina unutarnjeg subjektivnoga doživljaja, ali za Ujevića su granice između dva pola uvijek donekle difuzne. Ipak, Ujevićeva prijemčivost za futurizam zacijelo počiva na uvidu da je izvanjski svijet bitno izmijenjen u odnosu na neka prošla vremena te da toj promjeni valja prilagoditi i način pisanja. Stoga je njegov poziv iz „Sumraka poezije“ da se poezija obnovi u osloncu na industrijski i tehnički progres u skladu s futurističkim otvaranjem pjesništva novim sadržajima: „Poezija mora da se prilagodi industriji; pjesnik koji je ostao bez zanimljive i moderne psihe, treba da se osvježi oslanjajući se na tehnički, na mehanički Progres. Uz sanovnik, kalendar i ljubavni listar dobili smo tvornicu, arsenal, parobrode, avione, jednu novu potražnju sadržaja u kojoj se gubi egocentrika pojedinca...“⁵¹⁶

U isto vrijeme, međutim, Ujevićevu opasku da je futurizam „veći od onoga koji mu je dao ime“ može se interpretirati i kao pogled na zakonitosti književne evolucije. U Ujevićevu odnosu prema futurizmu ključno je, čini se, razlikovati šire i uže shvaćanje futurizma, odnosno idejne osnove futurizma i povijesnu realizaciju pokreta, o čemu je i sam pisao. Nedvojbeno je u talijanskom pokretu cijenio njegove temeljne pojmove poput raskida s tradicijom te zagovora brzine i dinamičnosti, koji su u prvoj fazi donijeli nov kreativni zamah: „Futurizam je došao s novom ljubavi ne za estetičke okrugline nego za određene sadržaje. Mislio je da mora da leti, a da ne mora onda da počiva; istekao je u redove uskličnika, u neartikulisane glasove, u beljenje; ali težnja je nešto donijela.“⁵¹⁷

U eseju „Sumrak poezije“ Ujević posebno naglašava važnost i originalnost povijesnoga futurizma, koji je poeziji donio „buđenje iz drijemeža“, a čije je zasade Ujević također prihvatio

⁵¹⁴ Tin Ujević, „Mrsko ja“, SD XIV, str. 40, isticanje u izvorniku.

⁵¹⁵ Usp. Hans Günther, „Simultanizam: talijanski futurizam i ruska avangarda“, u: Aleksandar Flaker i Jasmina Vojvodić (ur.), *Simultanizam*, Filozofski fakultet i Naklada Slap, Zagreb, 2001, str. 53-66, posebno 62.

⁵¹⁶ Tin Ujević, „Sumrak poezije“, SD VI, str. 387.

⁵¹⁷ Tin Ujević, „Sumrak poezije“, SD VI, str. 387.

u poetskim tekstovima, ali povijesnom ostvarenju pokreta suprotstavlja šire shvaćanje futurizma kao principa neprestanoga raskida s umjetničkom tradicijom:

„... u poeziji i muzici mada propane u skupini svojih predstavnika i kao uža škola, on se ipak ispoljava kao bitan moment borbe na raskršću. No što tvori veličinu i trajnost futurizma, to je što je on odlučan moment razvoja, što on dovodi staru estetiku kao cjelinu do bankrota pred materijalnim izgledima života obrazovanosti.“⁵¹⁸

„Što je svim novim školama zajedničko, zvale se one ultraizam, imaginizam, i još inače, to je što sve, voljko ili nesvjesno, ravno ili kao reakciju, izazivaju misao slijepoga prevrata u carstvu umjetnosti. Taj kritički moment modernoga duha mi, za razliku od same škole, jedne ili dviju, futurizma, zovemo pravim sudbonosnim futurizmom.“⁵¹⁹

U istom eseju Ujević ipak futuristički prekid sa cjelokupnom kulturnom tradicijom Zapada uklapa u šire povijesno kretanje koje će naposljetku dovesti do konačnoga svršetka poezije „*ako se jednoga dana iscrpu svi oblici i sve sadržine*“.⁵²⁰ Ante Stamać upozorava da je takvo gledište na povijest kao „nužno napredovanje“ neka vrsta reduciranoga hegelijanstva.⁵²¹ U svakom slučaju, revolucionarni raskid za Ujevića ovdje se ne pokazuje kao jednokratani i konačan, kakav je bio za futuriste, nego kao tek jedan od prevrata u povijesnom tijeku koji bi se u dinamičkom kretanju morao neprestano perpetuirati te tako periodički revitalizirati umjetnost, u perspektivi s izglednom mogućnošću da poeziju u nekom trenutku bliske budućnosti kao povijesno prevladanu formu zamijene novele i romani.

Ukupno gledano, u navedenim esejima može se iščitati kako futurizam za Ujevića nedvojbeno ima trajnu vrijednost, no ona, čini se, prije svega počiva na njegovoj vlastitoj interpretaciji idejnih premisa pokreta koje podiže na razinu općega književnoga kretanja. Futurizam, jednom kada je postao priznat, a „prevrat uzakonjen“, kada je dakle u socijalnom smislu postao društveno etabliran, a u poetičkom prešao u sferu teorije, načela i programa, izgubio je draž novine te je otpočeo svoju stagnaciju u dijalektici moderniteta: „Njena [futurističke škole] dinamika je bila ograničena na jedan jedini momenat; čim se prešlo u sanjariju, u odmor, u meditaciju, futurista je bio riba van vode.“⁵²² Prema samim sudionicima pokreta, kao i

⁵¹⁸ Tin Ujević, „Sumrak poezije“, str. 388.

⁵¹⁹ Tin Ujević, „Sumrak poezije“, str. 388.

⁵²⁰ Tin Ujević, „Sumrak poezije“, str. 380.

⁵²¹ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 110.

⁵²² Tin Ujević, „Simultane novele“, SD VIII, str. 41.

Marinettiju, Ujević nije pokazivao kritičku naklonost. Drugu generaciju futurista opisao je kao „niži rod majmuna“⁵²³, a Marinettijevo sudjelovanje na kongresu PEN-a 1932. u Budimpešti, prema posrednim izvještajima, prikazao je kao nastup gumenoga lutka koji „umalo da književnike nije pozvao na reviziju mirovnih ugovora“. Apologija futurizma shvaćenog kao načelo književnoga razvoja proporcionalna je tako kritici nekadašnjeg pionira pokreta, koji je iskoračio iz povijesnoga tijeka: „Stara se pobuna završila u mekoći akademske fotelje, pisanje manifesta historijskim izvještajima u Perugi i inače.“⁵²⁴

U dosluhu sa stavovima iskazanim u esejima, i Ujevićevi poetski tekstovi iz dvadesetih godina što raskidaju s ustaljenim pjesničkim obrascima pretežno pokazuju obilježja futurizma iako, kako je spomenuto, Ujević ne slijedi dosljedno poetiku ni jednog avangardnog pravca pa je zacijelo primjerenije govoriti o njegovu zaokretu „u duhu neortodoksnoga futurizma“.⁵²⁵ Pri tome, treba čitavo vrijeme imati na umu da nevelika skupina Ujevićevih avangardnih pjesama „premda okvirno obilježena eksperimentom i napuštanjem tradicionalnoga poetskog jezika, nije nužno koherentna“,⁵²⁶ to jest da se unutar toga korpusa mogu pronaći i pjesme s drugim poetičkim obilježjima.

Sumarno gledano, zajedničke su značajke Ujevićevih avangardnih pjesama: verlibrizam, nova koncepcija lirskoga subjekta, kompozicija pjesničkoga teksta koja se ne ravna logikom razvoja teme nego alogičkim i skokovitim nizanjem disparatnih pjesničkih slika verbalno rekreira doživljaj svijeta u rasapu, učestale stilske figure gomilanja, enumeracije i nesuvislog katalogiziranja najrazličitijih sadržaja zbilje.⁵²⁷ Mada neke pjesme zadržavaju odlike konvencionalnoga pjesničkoga jezika, poput koherentne sintakse, većina se može iščitati kao umjerena realizacija poetičkih prohtjeva talijanskih futurista koji slikovito smatraju da treba „uzvisivati agresivni pokret, grozničavu besanicu, utkrivački korak“,⁵²⁸ odnosno da „opći dinamizam treba iznijeti dinamičnim osjećajem“.⁵²⁹

⁵²³ Tin Ujević, „Šetnja kroz Modernu – s Karlom Einsteinom“, SD IX, str. 352.

⁵²⁴ Tin Ujević, „Kaučučki Marinetti“, SD XIII, str. 69.

⁵²⁵ Slaven Jurić, „Počeci simultaneizma u hrvatskom pjesništvu“, u: Nikola Batušić i dr. (ur.), *Dani Hvarskog kazališta 34: Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb-Split, 2008, str. 145-156, ovdje str. 154.

⁵²⁶ Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“, str. 75.

⁵²⁷ Navedeni opis Ujevićevih avangardnih pjesama uvelike se oslanja na zapažanja Slavena Jurića iznesena u članku „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“. Jurić u tekstu analizira Ujevićeve verlibrističke pjesme, ali njegova prodorna analiza ne zadržava se samo na razini metra i poetske forme nego donosi njihov obuhvatan i temeljit poetički opis.

⁵²⁸ Filippo Tommaso Marinetti, „Futuristički manifest“ [1909], nav. prema Božidar Petrač, *Futurizam u Hrvatskoj. Dossier*, Ogranak Matice hrvatske u Pazinu, Pazin, 1995, str. 14.

⁵²⁹ „Futurističko slikarstvo. Tehnički manifest“ [1910], nav. prema Božidar Petrač, *Futurizam u Hrvatskoj. Dossier*, Ogranak Matice hrvatske u Pazinu, Pazin, 1995, str. 159.

Jedno je od temeljnih obilježja cijele avangarde, prema mišljenju Aleksandra Flakera, da izvanjski svijet, nakon što je izgubio svoju organiziranost i dovršenost, počinje tražiti svoj subjekt, a takvo stanje kaotičnoga svijeta i pasivnoga lirskog subjekta nedvojbeno se može iščitati u Ujevićevim avangardnim pjesmama.⁵³⁰ U njima lirski protagonist pritom o svijetu u kojemu je zapravo izgubljen ne progovara racionalno ustrojenim i hijerarhijski pregledno artikuliranim govorom nego posredno verbalno simulira odnosno proizvodi prikaz nestrukturirane zbilje.

Dezorijentiranost u zbilji jedan je od simptoma ludila – pa će i Ujević u eseju „Stvarnost koja je izgubila dokumente“ propitkivati ludilo kao gubitak stvarnosti – stoga ne samo da je za avangardnoga književnika suvremeni svijet izgubio svoj subjekt nego je i suvremeni pojedinac izgubio svoj svijet pa nije nimalo slučajno da se u Ujevićevim avangardnim pjesmama toliko često javlja motiv gubitka razuma.

U pjesmi „Kotao“ (1921) naslovna metafora označava duševno stanje lirskoga subjekta koji sam sebe opisuje u stihovima iz kojih je vidljivo da auditivni sloj riječi odnosi prevagu nad referencijalnim:

„Juče ranjen čovjek, ja sam danas luda,
idem – ne znam kuda.
Udes nema suda,
sjenka neba svuda
kuda se uzluda.“

Kratki stihovi binarnoga ritma, s jednostavnom rimom, u inače verlibrističkoj i nesustavno rimovanoj pjesmi, posjeduju eufonijska obilježja usmenoretoričkih žanrova.⁵³¹ Nasuprot ovom ulomku gdje fonetske vrijednosti dominiraju nad semantičkim, nekoliko stihova niže motiv ludila prikazat će se tipično avangardnim grafičkim rješenjem, isticanjem stihova u verzalu: „HOĆE LI U MOZGU ZVIJEZDE DA MI SINU?“

U pjesmi „San i ludilo“ (1922) lirskom subjektu nadrealistički se obraćaju predmeti, a on trivijalizira gubitak razuma:

⁵³⁰ Aleksandar Flaker, „Pitanje ruske avangarde“, u: Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1976, str. 209-263, ovdje 242-243.

⁵³¹ Usp. Davor Nikolić, „U početku bijaše kletva: zapisi usmenoretoričkih žanrova i njihove interferencije s djelima pisane književnosti u dopreporodnom razdoblju hrvatske književnosti“, *Croatica*, Zagreb, XLI/2017, 61, str. 357-378, osobito 359-364.

„Govore mi cipelice i češljevi,
moj mozak postaje jedna žuta pasta,
jedna slana čorba,
onda vazdušasta magla kojoj fali biber.“

U „Patnjama jednog želuca“ (1922) do gubitka razuma dovode „malograđanski užici“, kolači i liker, („ali tamo neki kolači i liker / čine da sam bez pameti; / ne mogu ništa da primam, / ja samo buncam, / i užas me hvata pored mladih žena“), dok u pjesmi „Survanje u prazninu“ (1923) osim eksplicitnoga tematiziranja destrukcije organskog središta svijesti („Kakve mi makaze režu moždane zavijutke / i pale u hrptenjači?“), motiv propadanja u ponor koji se provlači kroz tekst sugerira dezintegraciju svijesti i podvrgavanje iskaza iracionalnim obrascima nesvjesnoga: „Ja sanjam da padam u neke duboke jazove, / ali ja padam i padam, jer jaz nema dna“.

Stihovi nalik navedenima nalaze se i u „Desetgodišnjici vlažnoga humka“ (1925) („Patnje moga mozga još od malih nogu, / rezanoga makazama! / Glava je otpala od tijela...“), a u stihovima „Pomiluj, Majko, tvoga grešnog sina, / jer je veliki luđak!“ primjećujemo odjeke pasijskoga tona iz *Leleka sebra*, ali vidimo pomak koji se dogodio u stupnju daljnje egzaltacije. U „Vaseljenskoj ludnici“ (1926) lirski subjekt također ustanovljuje: „Pod kuršumom zvoni glava, kao prazna bundeva; / mozak, prije tekućina, poslije plin, ispario se.“ Paradoksalno je dakako da se usprkos gubitku razuma proizvodnja jezičnih iskaza i dalje odvija, no učestali *leitmotiv* ludila u navedenim pjesmama zapravo motivira dezintegraciju logičkih i formalnih razina iskaza te se oni sada povezuju prema drukčijim načelima. U pjesmi „Traženja na miljokazu“ lirski subjekt točno reflektira vlastiti postupak: „Sipam ekolalije, kakofonije, onomatopeje / u noć obećanja“.

Osim povremenog tematiziranja ludila, što je ipak znak prisutnosti kakve-takve racionalne svijesti, daleko je važnije što su neke Ujevićeve avangardne pjesme na razini diskursa organizirane prema obrascima psihopatoloških stanja kao nizanje somnambulnih i hipnagogičkih slika:

„Gospođa s kamelijama i Beata Beatrix
uzastopce mi gaze kurje oči.
Hotentotska urlanja pršte mi kroz mozak;

a zatim na nekom hramu bliješte:

EGO EIMI ON TO GEGONOS, KAI ON KAI
ESOMENON.

Opčinjen magijom, užasnut od gungula, zavijam:

„Znate li, gospođo, što sam bio u ranijem ovaploćenju?

*Dites-moi franchment, Messieurs, QU'EN SAVEZ VOUS?**“

Na krovovima se bijeli snijeg,

a sada kiša curi u blato,

u neku mutnu kašu.

Mrtvačke lubanje bliješte na kaldrmi.“

(„San i ludilo“)

U verbalnoj simulaciji halucinatornih stanja, kakva se u ovim stihovima uprizoruje, intertekstualnosti pripada središnje mjesto. U ulomku se najprije prizivaju dva poznata ženska lika iz književne povijesti, simboli velikih ljubavi, od kojih je Beatrice obilježila prvu fazu Ujevićeva pisanja, da bi ih se smjesta detroniziralo s estetičkoga pijedestala i predstavilo kao subjekte banalne i gadljive radnje. Zatim se citira natpis na starogrčkom jeziku koji znači: „Ja sam sve što je bilo, što jest i što će biti“,⁵³² a koji je podudaran s Ivanovim opisom Jahve u Knjizi Otkrivenja („Milost vam i mir od Onoga 'koji jest' i koji bijaše i koji će doći“⁵³³), a još više s Plutarhovim opisom hrama božici Osiris u Egiptu, gdje je bio dijelom šireg iskaza.⁵³⁴ U svakom slučaju, citat ukazuje na mistično mišljenje što je sukladno cjelokupnom interesu teksta za iracionalno, nesvjesno i magijsko. K tome, citat je naveden u originalu kako bi i izvanjskom formom podupro mistički doživljaj, otprilike s istim učinkom kakav u religijskim službama ima služenje obreda na latinskom ili staroslavenskom jeziku. Poetski diskurs nadalje se intertekstualno razigrava uvođenjem citata iz usmene konverzacije o okultnim temama, pri čemu je drugo pitanje iz razgovora na francuskom jeziku, jeziku europskih salona, a zavisni dio rečenice grafički je istaknut verzalom. No tragovi drugih diskursa koji se u citiranom ulomku primjećuju ne upućuju na jedinstven intertekst. Oni su fragmenti koji doista pokazuju da avangardni tekst s lakoćom može izvršiti transpoziciju – u značenju koje Julia Kristeva pridaje

⁵³² Prijevod navodim prema Tumaču u knjizi Tin Ujević, *Izbor pjesama II*, Matica hrvatska, Zagreb, 2006, str. 418.

⁵³³ Otkrivanje, 1,4, Biblija, Stvarnost, Zagreb, 1968, str. 217.

⁵³⁴ Vidi Jan Assmann, *Mojsije Egipćanin*, prev. Kiril Miladinov, Antibarbarus, Zagreb, 2011, str. 115.

pojmu – iz jednoga znakovnog sustava u drugi a da i dalje bude percipiran kao tekst, pri čemu oblikovanje teksta takvom označiteljskom praksom destruiira i lirski subjekt kao „mjesto iskazivanja“ i predmet označavanja jer oni više nisu jedinstveni i koherentni nego pluralni i razbijeni.⁵³⁵

U Ujevićevim avangardnim pjesmama u tom je smislu vidljiva nova koncepcija lirskoga subjekta. Premda je ludilo kao stanje kazivača često apostrofirano u amoroznim pjesmama („doznah da mahnitah kada ljubav pjevah“), bilo je ono više figurativne i deklamatorne naravi jer je cijeli diskurs bio pregledno logički, metrički i sintaktički artikuliran. U avangardnim pjesmama, međutim, i diskurs i tekstualni subjekt oblikuju se prema sasvim drukčijem modelu. Vrlo precizan opis Ujevićeva lirskoga subjekta u ovim pjesmama dao je Slaven Jurić:

„Naime, i u *Kotlu* i u *Snu i ludilu*, lirski subjekt prezentira se kao nehomogena nakupina mentalnih sadržaja (kulturnih reminiscencija, utopijskih projekata, sjećanja, snova, imaginativnih prodora), poistovjećen s makrokozmosom (...), a pjesma kao psihogram koji ima prenijeti raznorodne senzacije iz svih zamislivih područja (...).“⁵³⁶

Premda se Jurićev opis odnosi samo na pjesme „Kotao“ i „San i ludilo“, on se bez poteškoća može primijeniti na lirski subjekt većine Ujevićevih avangardnih pjesama jer u njima u pravilu nalazimo disperzivnu tekstualnu svijest koja niz podražaja što ih prima iz okolnoga svijeta ne može logički povezati ni izložiti u koherentnom diskursu. Navedeno opažanje o svijetu koji je izgubio svoju dovršenost te započeo potragu za svojim subjektom, što ga je Aleksandar Flaker proglasio svojstvenim čitavoj avangardi, primjenjivo je i na Ujevićeve pjesme, a manifestira se povlačenjem lirskoga subjekta pred djelovanjem svijeta gdje on postaje pasivni receptor brojnih podražaja, više nalik objektu no subjektu opisanih radnji:

„Javlja mi se Svemir u mojoj širini,
meni riče hijena,
mene grli žena,
zaglušen je čekić srca u tišini,
zjapi mračna kript
staroga Egipta,

⁵³⁵ Usp. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, str. 59-60, kao i drugo poglavlje u ovom radu.

⁵³⁶ Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnog stiha“, str. 79.

mene dave knjige iz prašnjoga reda,
mene truje kreda,
i bodu me pera, i kinje me skripta.“

(„Kotao“)

„Svirepi Malajci pogledom me bodu.
Moja braća iz Singapura i s Aljaske.
A onda đavoli,
jaki ko bivoli, tusti ko krmače
tuku me u tjemenu, potežu za kaput.“

(„San i ludilo“)

„Više je vozova prostrujalo kroz moj mozak
prepun zemljotresa
sa zahuktanim lokomotivama.“

(„Desetgodišnjica vlažnoga humka“)

Lirski subjekt sveden na pukoga registratora nepovezanih dinamičnih zbivanja tako je izrazito desubjektiviziran te ima obilježja nečeg tehničkoga. Slaven Jurić upozorava da se tekstualna svijest u nekim pjesmama legitimira kao „ventilator anagramske misli“ i kao „geografski protegnut leš“ te da je „dosljedno načinjena od fragmentarnih senzacija koje teže simultanističkoj reprezentaciji civilizacijskog totaliteta i izrazito dinamičkim pjesničkim slikama“.⁵³⁷ Stoga ne čudi da je takav dehumanizirani lirski subjekt zatečen kada na sebi primijeti ostatke onog ljudskog:

„Ja gledam svoje ruke, nervozne titrave ruke,
ruke svirača koji nije svirao,
i opažam da još imaju *pet prsta*
na moje veliko čudo.“

(„Poezija rječnika“)

Rječnik tehničke civilizacije, u skladu s futurističkim naukom, obilno ulazi u sastav Ujevićevih novih pjesama. U ovim stihovima mogu se naći: tramvaji, automobili, parobrodi, mostovi,

⁵³⁷ Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“, str. 88.

strojevi, lokomotive, revolveri, propeleri, fotoreporteri, svemirske štrcaljke, asfalt, taksi, voz... Ujević je u tom pogledu, čini se, vjerno slijedio poziv iz Marinettijeva prvoga *Futurističkoga manifesta* (1909): „Mi hoćemo opjevati (...) živahne noćne vibracije arsenala i brodogradilišta, zapaljenih od jakih električnih luna; nesite postaje što razdiru pušeće zmije, tvornice obješene o oblake zavitim nitima svoga dima; mostove slične gorostasnim gimnastima, koji prevaljuju rijeke, što sjaju o suncu svjetlucanjem noža; pustolovne parobrode što njuše obzorje, lokomotive širokih grudi, koje lomataju po tračnicama kao ogromni konji valjcima zauzdani; i sklizujući lijet zrakoplova, čiji zrak zuji o vjetru kao barjak i koji izgleda da aplaudira kao zanešeno mnoštvo.“⁵³⁸

Pri tome treba primijetiti da se u pjesmama pisanim nakon 1930. proizvodi suvremene civilizacije pojavljuju kao tema iz realiteta koju lirski subjekt estetizira zadržavajući uobičajenu distancu između subjekta i objekta:

„U skrižaljka
tvojih tetiva,
u krstopletu tvoga pletiva,
ti si strojna, jer sve s tebe puca,
od ljepote i srce nam dršće.
Plovi, lađo, dokle srce kuca,
i o brid golemi bijela voda pršće;
krug je svijeta malen, tvoja brazda vječna,
miči dakle dalje u snazi svrdlova!“

(„Kiklop na vodi“)

Koherentni i sintaktički zaokruženi stihovi i s formalne strane podupiru načelno jasno razdijeljen odnos između kazivača i predmeta pjesme. U pjesmama pisanim nekoliko godina prije, međutim, svijet tehnike nije samo novost u izvanjskom okolišu koju treba inicirati u posvećeni krug poetskih sadržaja. Tehnika u avangardnim pjesmama nije tretirana kao da supostoji uz stari, prirodni svijet. Naprotiv, ona ondje postaje druga priroda te istiskuje i nadomješta prvu:

„Isprazne svemirske štrcaljke

⁵³⁸ Arsen Wenzelides, „Il futurismo“, *Savremenik*, IV/1909, br. 3, str. 175-176, nav. prema Božidar Petrač, *Futurizam u Hrvatskoj*, str. 15.

ispuštaju u prostor plahovite oblake
s određenom početnom brzinom“

(„Traženja na miljokazu“)

„Valjaju se bujice kroz korita od bazalta“

(„San i ludilo“)

Prodor tehnike u svekoliku zbilju duhovito primjećuje i lirski subjekt „Poezije rječnika“: „Tehnika, mnemotehnika, pirotehnika, / birotehnika, zubotehnika, svuda Tehnika.“ No mehaničko ritmičko nabranje u navedenim stihovima pokazuje da se tehnika ne zaustavlja pred čovjekom nego u svom naletu nastoji zahvatiti te preobraziti i njega (te njegov govor), što posljedično dovodi do posvemašnje dehumanizacije ljudskoga bića pa tako u istom tekstu žene imaju „srce od tungstena“, a u pjesmi „Autom kroz korzo“ maturantica hipnotizirano gleda „s okom električne kruške“. U istoj naslovnoj pjesmi Ujevićeve treće zbirke lirski subjekt hvali se svojom artificijelnošću i neprirodnim porijeklom: „Nisam rođen ni stvoren od zemlje“.

Ovakvi radikalni zahvati u čovjeka, kao i namjere da se u potpunosti izmijeni poimanje njegova bitka također su futurističke provenijencije. Prezir prema zemlji kao sinegdohi cjelokupnoga prirodnoga bitka, koji manifestira Ujevićev subjekt u pjesmi „Autom kroz korzo“, podsjeća na zaključnu egzaltaciju u ranoj Marinettijevoj pjesmi „Trkačem automobilu (Mojem Pegazu)“ (1905): „Hura! Nema više doticaja s odurnom zemljom!“.⁵³⁹ Uostalom, Marinetti u *Tehničkom manifestu futurističke književnosti* (1912) u točki 11 otvoreno piše da je cilj futurizma „uništiti 'Ja' u književnosti“, pod čime, kako pojašnjava, misli na cjelokupnu ljudsku psihologiju, dakle subjektivnost ili duševnost, koju pak treba zamijeniti „lirska opsesija materijom“.⁵⁴⁰ Materija bi tako trebala postati središnjim interesom nove književnosti, no pri tome, upozorava Marinetti, njoj se ne smiju pridavati ljudske osobine – jer takav postupak samo obnavlja tradicionalnu personifikaciju utemeljenu u Marinettiju mrskom intelektu – nego materiji treba prići putem božanske intuicije. Postupno će, zaključuje Marinetti, prisnost i prijateljstvo s materijom pripremiti senzibilitet za novu vrstu čovjeka, za „mehaničkoga čovjeka s rezervnim dijelovima“, a tako izražena supstitucija čovjeka strojem, kakvu zagovara i u drugim

⁵³⁹ Nav. prema engleskom prijevodu u zborniku *Futurism: An Anthology*, ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi i Laura Wittman, Yale University Press, New Haven-London, 2009, str. 425-427. Usp. i Judy Rawson „Italian Futurism“, u: Malcolm Bradbury i James McFarlane (ur.), *Modernism 1890–1930*, str. 243-258.

⁵⁴⁰ Filippo Tommaso Marinetti, „Technical Manifesto of Futurist Literature“, u: *Futurism: An Anthology*, str. 119-125, ovdje str. 122.

programskim tekstovima, idejna je podloga apologiji tehnike kakvu povremeno pronalazimo u Ujevićevim stihovima. Ujedno, dehumanizacija subjekta misaona je osnova novom tipu lirskoga subjekta kakav se pojavljuje u Ujevića, a koji program „bežične imaginacije“ realizira nižući stihove koji nisu logički povezani nego putem neke dublje analogije, dakako iz vizure govornika.⁵⁴¹ Dobar primjer takva lirskoga subjekta daje već spomenuta „Poezija rječnika“, najradikalniji Ujevićev avangardni eksperiment u kojemu „subjekt iskaza (...) vodi se isključivo nesputanim jezičnim asocijacijama i aleatoričkim načelom“.⁵⁴²

„Telegrafiste na telefonu, krive asocijacije!
Atentati! Dolje atentati!
(Futuristički predikat leprša na avionu.)
Duh u kubusu,
šrapneli novih vizija, intuicija
i futuricija.
Konac Suvereniteta:
danas je odviše ovjenčanih pjesničkih glava.
Ogromna katastrofa mi prijete uslijed pometene glave:
Moskva će da padne na me, sa Ministarstvom Pravde.
Delirij! O da sam barem Abesinac,
ovako samo u Trećoj Međunarotki
biljeti aller-retour na Mjesec!
Signali sa Kumovske Slame
prijete apostaziji od Pravde i Pravice,
i herezi dokonica.
Religije, ireligije, imaginarne bolesti;
Genova se približava:
pali anđeli nad pale ruže.
Poezija rječnika!
No meni opet zore su dane,
osvjetljenje po noći i izgled na Dunav.“

⁵⁴¹ Usp. „Analogija nije ništa drugo nego duboka ljubav koja povezuje stvari što su među sobom udaljene, naizgled različite ili neprijateljske.“ Filippo Tommaso Marinetti, loc. cit., str. 120.

⁵⁴² Slaven Jurić, „Počeci simultaneizma u hrvatskom pjesništvu“, str. 154.

Jezični signali što upućuju na futurističku inspiraciju eksplicitno su razasuti diljem teksta, a nagomilanim dinamičkim slikama koje se nižu zajedničko je jedino to što sve pripadaju široko shvaćenom univerzumu, u skladu s Marinettijevim proglasom da će „svemir biti naš rječnik“.⁵⁴³ Težnja da se na prostoru pjesničkoga teksta obuhvati čitav svijet još je jedna Marinettijeva aspiracija, prvi put obrazložena u manifestu *Destrukcija sintakse-Bežična imaginacija-Riječi u slobodi* (1913), a proizlazi iz njegova opažanja da u suvremenom svijetu zbog ubrzanja dinamike cjelokupnoga života pojedinac mora primjećivati mnoge stvari od jednom, zbog čega razvija simultanu svijest.⁵⁴⁴ Kako bi takva svijest u tekstu dobila adekvatan izraz, Marinetti zahtijeva napuštanje tradicionalnih poetskih sredstava prikazivanja stvarnosti te uvođenje novih postupaka, poput „višečrtnoga lirizma“, kojim bi pjesnik raznolike podražaje iz stvarnosti, prethodno raščlanjene na pojedine aspekte kao što su boja, zvuk, težina, miris itd., prikazao na prostoru stranice uz pomoć tipografskih rješenja.⁵⁴⁵ Ujević, međutim, ni u svojim radikalnim avangardnim pjesmama ne prihvaća do kraja Marinettijevu viziju „riječi u slobodi“ jer ne napušta linearni grafički aranžman stihova.⁵⁴⁶ No iako zadržava tradicionalnu linearnu formu stihova, simultanistička poetika u podlozi je nekih Ujevićevih pjesama iz ovoga razdoblja, što je u stručnoj literaturi primijećeno i elaborirano.

U pregledu hrvatske simultanističke poezije Slaven Jurić spomenutu Ujevićevu „Poeziju rječnika“ tumači kao krajnji primjer modernističkih težnji da se u okviru poetskoga teksta prikaže svijet u svojoj kompleksnosti, što, međutim, zbog postupaka enumeracije, jukstaponiranja i zvukovnih asocijacija na koje se oslanja izvedba teksta, paradoksalno završava u dokidanju svake reprezentacije u svijesti recipijenta.⁵⁴⁷

Ako „Poezija rječnika“ predstavlja radikalni primjer hrvatskoga poetskoga simultanizma, druge Ujevićeve pjesme iz ovoga razdoblja, premda sintaktički i semantički konvencionalnije organizirane, također dobro ilustriraju poetiku „estetičkoga osmišljavanja istodobnosti“.⁵⁴⁸ U „Sutrusnim tramvajima“ vožnja gradskim prometom poprima nadrealan smjer te se tramvaj s putnicima udaljava od Zemlje što lirskom subjektu omogućava da globus obuhvati u jednom pogledu. Postupkom gomilanja, karakterističnim stilemom simultanosti, u tekst se uvode

⁵⁴³ Nav. prema Judy Rawson, „Italian Futurism“, str. 251.

⁵⁴⁴ Filippo Tomasso Marinetti, „Destruction of Syntax–Wireless Imagination–Word-In-Freedom“, u: *Futurism: An Anthology*, str. 143-151. Usp. i Judy Rawson, „Italian Futurism“, str. 247.

⁵⁴⁵ Filippo Tomasso Marinetti, „Destruction of Syntax–Wireless Imagination–Word-In-Freedom“, str. 150-151.

⁵⁴⁶ Usp. Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“, str. 86.

⁵⁴⁷ Slaven Jurić, „Počeci simultanizma u hrvatskom pjesništvu“, str. 154-155.

⁵⁴⁸ Josip Užarević, „Simultanizam vreménā?“, u: Aleksandar Flaker i Jasmina Vojvodić (ur.), *Simultanizam*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu–Naklada Slap, Jastrebarsko, 2001, str. 41-52, ovdje 43.

udaljeni toponimi, vremenski daleka razdoblja, osobe iz kulturne povijesti, ali i likovi iz književnosti i mitologije, čime se prelazi dijegetička granica između stvarnosti i fikcije, što stvara dojam istovremene prisutnosti u sadašnjem trenutku zbivanja iz čitava globusa, ali i sve poznate povijesti.⁵⁴⁹

„Zamak na Zapadu! – Varke bengalskih vatara,
žene koje muči ljubav i najteže strasti,
glas Aksela i Fausta, sumpor Mefistofela;
lomače ploti i teške udare zločinstava,
grobare u Welsu i kopače u Šanblu,
i avione nad Helsingörom,
sve, sve sluša me kroz drndanje kolesa:
proživljujem patnju karijatida
i maštovito lutanje Site iz Ramayane.“

(„Sutrusni tramvaji“)

Nastavak pjesme razvija dalje simultanističku rapsodiju pa lirski subjekt izjavljuje da posjeduje dvorce u Španjolskoj i na Jalti, da prima depeše s Marsa i prosvjećenja iz drevne Indije, a posebno je zanimljivo što spominje Wagnerovu i Beethovenovu muziku: „Meni je žao / duboke muzike Wagnera i bure Beethovena / što mi služe za moju žarku pratnju.“ Ovdje je, naime, opet riječ o izravnoj referenci na Marinettijev *Tehnički manifest* u kojemu se zahtjev da se pjesma oblikuje kao neprekinuta bujica uvijek novih riječi argumentira upravo na primjerima pretpostavljene potrošene recepcije dvojice velikih skladatelja: „Prečesto potaknute na oduševljenje, nisu li naše uši možda već uništile Beethovena i Wagnera? Imperativ je, stoga, ukinuti u jeziku sve što je postalo stereotipna slika, izbljedjela metafora, a to znači gotovo sve.“⁵⁵⁰

S obzirom da simultanistički tekst teži predmete i zbivanja iz različitih prostora i vremena prikazati na malenom prostoru te stoga maksimalno potisnuti vremenski aspekt događaja, bezglagolsko nabranje imenica dominantan je postupak simulacije simultanosti jer dosljednu realizaciju tekstualne istovremenosti u načelu priječi sukcesivna narav percepcije pisanoga

⁵⁴⁹ O tipičnim stilskim sredstvima kojima se realizira simultanistički program vidi: Branko Vuletić, „Stilemi simultanosti u ranim tekstovima Miroslava Krležee“, u: Vinko Brešić (ur.), *Osmišljavanje. Zbornik u čast 80. rođendana akademika Miroslava Šicela*, FF press, Zagreb, 2006, str. 377-392.

⁵⁵⁰ Filippo Tommaso Marinetti, „Technical Manifesto of Futurist Literature“, str. 121.

teksta.⁵⁵¹ Ujevićeva „Poezija rječnika“ nudi pregršt primjera ovakva postupka: „tramvaji, tramvaji, tramvaji; / i još drugo: omnibusi, autobusi, kola / kočije, fijakeri, metropolitani, undergroundi, / male šumske željeznice i uspinjače, / liftovi i automobili; / tramvaji, tramvaji, tramvaji (...)“ Neki stihovi pjesme, k tome, upozorio je Slaven Jurić, dosljedno realiziraju futurističku poetiku jer se sastoje od samih brojki tramvajskih linija („14, 107, 35, 84, 23“).⁵⁵² Paralelizam zbivanja koji proizlazi iz ovakvih stilskih postupaka stvara dojam da su opisani motivi, mada raznovrsni, uzajamno povezani, čime se oblikuje „energetska slika svijeta“ (Hans Günther) kao dominantna predodžba stvarnosti na kojoj počiva avangardni simultanizam. Takva slika svijeta vidljiva je i u drugim Ujevićevim pjesmama iz ovoga razdoblja. U pjesmi „Survanje u prazninu“ lirski subjekt opaža zbivanja koja premašuju mogućnosti uobičajene ljudske percepcije:

„Veliko osjećanje: ruše se hridinjaci na moju stravinu,
nepopravljivo postoji,
neko je zadocnio na voz, a ja ručam u dvorištu
guvernanta. Pozdrav novom Egiptu! Indiji!
Filipinima! Molukama!“

Da bi se „globalni simultanizam“ (Aleksandar Flaker) mogao verbalno prikazati, perspektiva koja u Ujevićevim „Sutrusnim tramvajima“ lirskom subjektu omogućava jedinstvenu percepciju svijeta motivirana je fantastičkom putanjom tramvaja, ali u navedenim stihovima nema takve motivacije. Stoga treba skrenuti pozornost na još jedno važno obilježje simultanizma, a to je, kako upozorava Slaven Jurić, da perspektiva iskaznoga subjekta više nije ograničena „na uobičajene antropomorfne dimenzije“.⁵⁵³ Ekspanzija subjektive opažajne moći može se, rekao bih, protumačiti kao još jedan vid dehumanizacije lirskoga kazivača, kojoj su futuristi toliko težili.

⁵⁵¹ Podrobnije o vremenskom aspektu simultanizma vidi navedeni tekst Josipa Užarevića „Simultanizam vremena?“ u zborniku Aleksandra Flakera i Jasmine Vojvodić *Simultanizam*. U istom zborniku o simultanizmu u književnosti i umjetnosti temeljito govore tekstovi Aleksandra Flakera „Globalni simultanizam“, str. 25-40, i Hansa Günthera „Simultanizam: talijanski futurizam i ruska avangarda“, str. 53-66.

⁵⁵² Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“, str. 82.

⁵⁵³ Slaven Jurić, „Počeci simultanizma u hrvatskom pjesništvu“, str. 147.

No proširena tekstualna svijest nije iznašasće futurista, premda su joj oni dali najradikalniji oblik. Još je pjesništvo Walta Whitmana bilo obilježeno nastojanjem da se u pjesnički tekst uključi sav svijet, za što je pretpostavka bila ekspanzija lirskoga subjekta.⁵⁵⁴

„Unutar mene se širina širi, dužina izdužuje;
Azija, Afrika, Evropa leže na istoku – za Ameriku je predviđen zapad,
opasavajući izbočinu zemlje svijeta se vrući ekvator,
krajevi osi okreću se čudno na sjever i jug,
u meni je najduži dan, sunce kruži u kosim prstenovima, ne zalazi mjesecima,
ustaje u pravo vrijeme u meni ponoćno sunce, jedva se digno nad obzorom i opet zapada,
u meni su pojasi mora, katarakte, šume, vulkani, skupine,
Malezija, Polinezija i veliki otoci zapadne Indije.“⁵⁵⁵

Stoga nimalo ne iznenađuje da je u Marinettijevu manifestu „Odričemo se naših simbolističkih majstora, posljednjih ljubavnika mjeseca“ upravo Whitmanu pripalo počasno mjesto među tek nekolicinom futurističkih preteča.⁵⁵⁶

Beskrajni katalozi geografskih i drugih pojmova koji se tako često javljaju u Whitmanovu pjesništvu posljedica su težnje da se svakom prostoru i biću, u širokoj demokratskoj gesti, prizna puna ravnopravnost. Za Whitmanova ekstatičnoga govornika sav je život, na neki način, svet te to dovodi do miješanja estetičkih registara jer u okvir pjesme ulaze elementi visokog i niskog stila.⁵⁵⁷ To će obilježje Whitmanova protosimultanizma nastaviti život i u avangardnim tekstovima, ali zaoštreno u smjeru krajnje profanacije i deestetizacije tradicionalno povlaštenih poetskih područja. Vidljivo je to u navedenim Ujevićevim stihovima gdje Beata Beatrix gazi govornikove kurje oči ili u pjesmi „Patnje jednog želuca“ gdje se tematizira donja hemisfera

⁵⁵⁴ O Whitmanovoj poetici iz aspekta versifikacije vidi: Slaven Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, FF Press – Thema, Zagreb–Zadar, 2006, osobito poglavlje „Otvorenim putem“, str. 27-30. Jurić uobičajenom preciznošću sažima ključne odrednice Whitmanova pjesničkoga postupka: „Jednostavnost gradnje, tematska širina koju omogućuje dugački stih, neobavezna kompozicija teksta (fakultativnost strofike) uz koju prijanja odgovarala je ambicijama zbirke čiji grandiozni subjekt želi asimilirati ne samo dimenzije američkoga kontinenta ('koji je najveća pjesma') nego i većinu sfera koje poetsko polje – kakvo je Whitman zatekao – nije bilo u stanju apsorbirati.“ (str. 28-29)

⁵⁵⁵ Walt Whitman, „Salut au monde!“, nav. prema Tin Ujević, *Sabrana djela*, sv. V, str. 187-198, ovdje 188.

Ujević je svoj izbor i prijevod iz *Vladi trave* objavio u Zagrebu 1951. godine, ali je prema nekim svjedočanstvima Whitmanovu poeziju poznavao još iz pariškoga razdoblja. Usp. Nevenka Košutić Brozović, „O prepjevima i prijevodima Tina Ujevića“, *Croatica* 15-16/1980-81, str. 105-135, posebno str. 124-125.

⁵⁵⁶ Usp. Marinettijev manifest „Odričemo se naših simbolističkih majstora, posljednjih ljubavnika mjeseca“ iz 1911. Od važnijih autora kao prethodnici pokreta navode se još Zola, Verhaeren i Gustav Kahn, tvorac slobodnoga stiha. Nav. prema *Futurism: An Anthology*, str. 93-95.

⁵⁵⁷ Vidi Slaven Jurić, *Počeci slobodnoga stiha*, str. 29.

ljudskoga tijela, dok se konvencionalne pjesničke fraze kao „zeleni perivoj“ i „rumeni zapad“ otpisuju.

„O, kako gude moja crijeva
o vonju bundeva i mirisu kože
neopranih boginja!

Sva je poezija Zahoda u meni.
Uzalud zapad se rumeni
i perivoj zeleni,
a gušteri tuže za veleumnim krokodilom na Nilu.“

Stih „Sva je poezija Zahoda u meni“ posebno je znakovit ako ga se pročita na podlozi prethodne trubadursko-petrarkističke faze, u kojoj je pojam pjesništva, uz pojam žene, figurirao kao uzvišen i svet, pa su se poetski jecaji opisivali kao „zlatnici“ i „đerđani“, jer time još više postaje vidljiva revalorizacija koja se u međuvremenu dogodila u Ujevićevu vrijednosnom sustavu: pjesništvo se sada naglašeno desakralizira.

Osim jukstaponiranja visokoga i niskoga, tradicionalnoga i avangardnoga, u navedenim je stihovima opet primjetno skokovito izmjenjivanje različitih zemljopisnih područja (evokacija Egipta) kakvo smo susreli u „Sutrusnim tramvajima“. Pogled na topografiju mjesta koja se prikazuju u Ujevićevim simultanističkim dionicama pokazuje naglašenu težnju da se napuste granice Europe kako bi se vidokrugom subjekta obuhvatio čitav globus pa i sav kozmos. Takvu tendenciju Aleksandar Flaker u svojoj analizi „Sutrusnih tramvaja“ nazvao je avangardnom klaustrofobijom.⁵⁵⁸ Flaker također upozorava da je važan tekst rane avangarde, Apollinaireova „Zona“, ogledni primjer pjesničkoga simultanizma. U poznatoj pjesmi globalno se povezivanje ostvaruje mijenjanjem položaja lirskoga subjekta koji se u jednom trenutku nalazi u Parizu, zatim u Pragu, a ubrzo u Marseillesu, Rimu, Amsterdamu, Leidenu i drugdje. Osim sugeriranoga prostornog jedinstva, Apollinaireov subjekt u iskazima povezuje stvarno i izmišljeno, sadašnje i prošlo, povijesno i mitsko te se, primjerice, Kristu avijatičaru – što je eklatantni primjer avangardne jukstapozicije – dok uzlijeće na nebo pridružuju Ikar, biblijski

⁵⁵⁸ Aleksandar Flaker, „Zalutali i sutrusni tramvaji“, u: Aleksandar Flaker, *Književne vedute*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 253-262.

patrijarh Enoh i Apolonije iz Tijane, a ptice, stvarne i mitološke, nakon slijetanja pobratimljuju se sa zrakoplovom.

Ako Apollinaireova „Zona“ donosi repertoar postupaka kojim se u pjesništvu realizira simultanistička vizija svijeta, a u koji je mogao posegnuti i Ujević, u još jednom važnom pogledu Apollinaireov tekst donosi inovaciju bez koje je pjesnički simultanizam neostvariv. Sadržajno lutanje globalnim toponimima i katalogiziranje zbivanja iz svih kutaka Zemlje ne bi moglo ponuditi uvjerljivu književnu realizaciju da se relativiziranje kauzaliteta i prostorno-vremenskoga jedinstva nije ostvarilo u novoj formi, u slobodnom stihu, koji je u potpunosti dokinuo metričku pravilnost kao temeljno obilježje tradicionalnoga pjesničkoga jezika.

Stih Apollinaireove „Zone“, međutim, u usporedbi s Ujevićevim simultanističkim pjesmama u znatno većoj mjeri čuva ritmičku pravilnost, stoga pa bi ga bilo primjerenije opisati kao oslobođeni stih jer se u njemu mogu iščitati prozodijski obrasci karakteristični za klasičnu francusku poeziju (ako se računa s izgovorom nijemoga „e“), dok su tek neki stihovi pjesme lišeni svakoga metričkoga ograničenja. Uz to, u pjesmi se dosljedno, neovisno o dužini i ritmičkom ustroju pojedinog stiha, javlja parna rima. Ujevićeve avangardne pjesme pisane su, s druge strane, u pravilu slobodnim stihom, mada se i u njima povremeno javljaju stihovi u čijoj se podlozi mogu iščitati tradicionalni domaći stihovi, poput jampskoga jedanaesterca ili trohejskoga dvanaesterca.

Slaven Jurić u članku „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“ napravio je temeljitu analizu Ujevićevih avangardnih pjesama i ustanovio da u pogledu metričke pravilnosti između njih postoje značajne razlike.⁵⁵⁹ Jurić tako u Ujevićevoj verlibrističkoj produkciji iz dvadesetih godina razlikuje tri tipa slobodnoga stiha. U pjesmama kao što su „Crvene zvijezde“, „Kotao“ i „San i ludilo“ ustanovio je pojavljivanje pravilnih stihovnih oblika ili pojavu stihova koji se ritmičkim ustrojem približavaju nekom poznatom metru, od kojega zatim odstupaju ili ga grafički prelamaju. U tom pogledu ove pjesme pokazuju određeni kontinuitet s Ujevićevom prethodnom esteticističkom fazom u kojoj prevladava vezani stih, odnosno pokazuje se da nije nastupio konačni rascjep s metričkom ustrojenošću retka. Udaljavanje od ovakva tipa slobodnoga stiha događa se, prema Juriću, u pjesmama „Sutrusni tramvaji“, „Patnje jednog želuca“ i „Survanje u prazninu“. U njima se, naime, više ne daju utvrditi tradicionalni metrički obrasci, a stihovi su uglavnom iznadprosječne duljine te pripadaju tipu „dugoga slobodnog stiha“, koji je još Whitmanu služio za protosimultanističke postupke jer je zbog svoje širine

⁵⁵⁹ Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“, str. 75-77.

pogodan za katalogizaciju i nabranje, a u slične poetske svrhe upotrebljavali su ga i njemački ekspresionisti. Krajnju točku verlibrističkoga razvoja Ujević će, prema Juriću, dosegnuti u više puta spominjanoj „Poeziji rječnika“, pjesmi pisanoj slobodnim stihom *par excellence*, gdje će jedina obilježja stihovnosti ostati „grafička raščlanjenost i dublja sintaktička granica na kraju retka“.⁵⁶⁰

Navedena tri tipa slobodnoga stiha, međutim, ne obuhvaćaju kronološki razvoj Ujevićeva verlibrizma jer će u *Autu na korzu* pjesme kao što su „Razapeta Afrodita“ i „Autom kroz korzo“ biti pisane slobodnim stihom koji se odlikuje većim stupnjem pravilnosti te se više približava prvom tipu, onom što „pamti“ tradicionalne metričke obrasce. Jednako tako, naglašava Jurić, u zbirci će se Ujević početi koristiti „oslobođenim stihom“, koji će u zbirkama *Ojađeno zvono* i *Žedan kamen na studencu* biti učestao i ravnopravan formalni oblik drugim vrstama ustroja stihovnoga retka, a takav povratak na umjereniji stihovni obrazac Jurić objašnjava Ujevićevim poetičkim zaokretom jer su socijalno angažirane pjesme, u kojima se uglavnom pojavljuje (poput „Čina sputanih ruku“ i „Visokih jablana“), zahtijevale popularniju poetsku formu i rimu, budući da pretendiraju na širu recepciju.

Zanimljivo je da je Ujević u eseju „Oroz pred Endimionom“ iznio vlastite refleksije na temu suvremenih izazova tradicionalnoj metrici, ali i svoje viđenje funkcionalne specijaliziranosti vezanoga, oslobođenoga i slobodnoga stiha, iz kojih je vidljivo da ih ne razmatra sasvim kao prolazne etape progresivna razvoja prema sve većem oslobađanju poetske forme nego kao oblike koji, budući da podupiru različite poetske sadržaje, u pjesničkoj praksi mogu paralelno supostojati.

„Oslobođeni stih može da adekvatno prevodi stanja koja još ne ruše sve okvire i zadržavaju se u statičkom svemiru, u kojemu ipak ptica smije da zaleprša i nema patenta protiv pojave vijavice; ali potpuni orkan i ciklon svijesti i savjesti ispušuje se samo kroz vihornosti i labirinte slobodnoga stiha koji, vođen hrabrim, muzikalnim ritmom, kroz orkestar frula i dobošanja instalira trijumf pobjedonosne revolucije razvezanih novih jezika i sadržina. Zato je često puta i teže donositi zrele i hrabre moderne zamisli kroz skučenosti, tradicionalne prozodije i metrike, ali se napor, u jednom broju slučajeva, isplaćuje.“⁵⁶¹

⁵⁶⁰ Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“, str. 86.

⁵⁶¹ Tin Ujević, „Oroz pred Endimionom“, str. 131-132.

Premda Ujević nedvojbeno favorizira slobodni stih u odnosu na druga dva oblika, ipak je njegovo gledište na poetsku formu, što potvrđuje i vlastita pjesnička praksa, znatno više pluralno. Posebno to dolazi do izražaja ako se hrvatskoga pjesnika uspoređi s radikalnim Marinettijem koji je u *Tehničkom manifestu futurističke književnosti* čak i slobodni stih proglasio zastarjelim izumom.⁵⁶²

Ujević, međutim, ne samo da nije išao u smjeru kakav je zagovarao Marinetti, na što je upozorio Jurić, nego čak i kada se krajem svoga „avangardnog desetljeća“ služi slobodnim stihom u kojemu se ne mogu nazrijeti poznati metrički obrasci, on napušta poetiku pjesništva kao zapisa simultane svijesti. U pjesmi „Kavana na novoj obali“ iz 1930. lirski subjekt opisuje užurbano jutro u splitskoj luci, no usprkos dinamičnim i paralelnim zbivanjima koja primjećuje, govornik ima jedinstvenu točku motrišta, a njegov govor ustrojen je tako da služi preglednom izlaganju teme:

„Sjajni izgledi na turiste,
bit ću dva puta ljepši!
S pristaništa jedan fijuk,
Baedekeri u crvenom povezu,
nova izdanja vodiča u toku,
i žutosiva ruha policije.
Govori se po ruski. Gospođa puca od smijeha.
Mornar s kovčežićem. Povorke kupača.
Željezničari. Pomorski kapetan. Nosači rastureni,
posvuda nosači s njuhom i okom uhoda.
Guranja kolica. Na razglednicu kući
lijepi se marka, s nadnevkom i mjestom.
U koprenastu dimu odmiče 'Šibenik'
sa zvijezdom, bijelom na crvenom polju.“

U posljednjim stihovima čak je i motiv parobroda, kao proizvoda tehničke civilizacije, uveden u potpunosti u svrhu referencijalnoga prikaza. Sve je to dakako u skladu s poetičkim kretanjima u hrvatskoj književnosti od kraja 1920-ih godina kada su se pjesnici, nakon poetskog rekreiranja svoje vizije suvremenoga kaosa u avangardnim tvorevinama, počeli okretati

⁵⁶² O tome detaljnije vidi u poglavlju „Smrt slobodnoga stiha“ u knjizi Slavena Jurića *Počeci slobodnoga stiha*, str. 70-76.

društvenopovijesnoj zbilji. To je imalo za posljedicu drukčiju funkciju jezika u njihovim tekstovima, što je pregnantno opisao Ante Stamać:

„Tako su inovacije u govoru pripale ambijentu. Tema je nadvladala izraz. Reći 'jaku' istinu ili isповijediti 'nesretno' srce činilo se važnijim od sačinjanja novih mogućnosti poetskoga govora; tema se poslužila već ranije realiziranim govornim mogućnostima. Jezik, njegove potencije, ostale su u globalu izvan obzora zanimanja.“⁵⁶³

Zanimljivo je da će se u Ujevićevu prijelazu na pjesništvo s društvenom tematikom neki motivi koji su se u avangardnoj fazi figurirali kao vjesnici novoga doba čiji agresivni nasrtaj prijeti da će nepovratno promijeniti i svijet i čovjeka, sada mirno prihvaćati kao dio urbane stvarnosti, poput parobroda u navedenoj pjesmi. Tu spadaju i fenomeni masovne kulture kao što su film, automobil, reklame ili jazz glazba, koji su u avangardnim tekstovima sporadično znali biti upleteni u vrtložna nabranja lirskoga subjekta, a javljat će se i u kasnijim pjesmama koherentnijega poetskog diskursa.

Ujević tako u pjesmi „Survanje u prazninu“ spominje moderne plesove („ja bih uzaludno kušao da naučim one-step i fox-trot, / jer je to protivno sibilinskoj volji zvijezda“), a u „Poeziji rječnika“ lirski subjekt vozi se u autu kroz Beograd; u „Patnjama jednog želuca“ lirski subjekt se pita: „da li mi oglasi pomažu da mislim“, a u „Izjavi za dostojnost“ pak začudno konstatira: „Ja pljuštım s afiša.“ Uvođenje u pjesme motiva uličnih i novinskih reklama izdaleka podsjeća na postupke Vladimira Majakovskoga koji je u poetske tekstove posvećene suvremenim velegradovima uveo jezik s reklamnih natpisa („Reklame obećavaju: 'Un verre de Koto / donne de l'energie'. / Kakvim ljubavnım napitkom to / žele uznemiriti moj život?“⁵⁶⁴; „Al kao dobošarski hrop, - / iz tame po temenu: / 'Kofe Maksvel / gud tu di last drop'.“⁵⁶⁵), no riječ je o općoj avangardnoj tendenciji da urbani pejzaž i pripadni mu vokabular dobiju ravnopravni pristup u prostor pjesme.

U pjesmama napisanim nakon „Poezije rječnika“ (1928) Ujević će primiriti poetski izraz i vratiti se „realiziranim govornim mogućnostima“ pa će i tretman fenomena popularne kulture biti drukčiji. Oni više neće signalizirati model novoga poetskoga diskursa nego će naprosto biti

⁵⁶³ Ante Stamać, „Prodor svakodnevnog govora u hrvatsko pjesništvo 1928-1952.“, u: Ante Stamać, *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1977, str. 71-96, ovdje str. 76.

⁵⁶⁴ Vladimir Majakovski, „Grad“, prev. Vladimir Gerić, u: Vladimir Majakovski, *Na sav glas. Pjesme i poeme*, prir. Aleksandar Flaker, Matica hrvatska, Zagreb, 1965.

⁵⁶⁵ Vladimir Majakovski, „Brodveј“, prev. Radovan Zogović, u: Vladimir Majakovski, *Dvadeset pjesama*, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1949.

dio urbanoga okoliša, premda će i dalje za lirskoga govornika predstavljati prijetnju visokim duhovnim aspiracijama jer ih Ujević, gledano u cjelini, nikada nije bio spreman sasvim napustiti:

„Riječi moja ljepša od saksofona,
i od ćurlikanja tlapnih okarina,
ti si zaglušena od zvonjave zvona,
čaha i flaša zapaljena vina
(...)
Vrte se ploče pod iglom okruglo
ritmovi kriješte i svijet je ruglo
bez ovih sutrašnjih svjetova
bez ovih metalnih letova
bez ovih papirnih cvjetova.
Vrzino kolo se vrti okruglo,
jezi i topoće šum bez akorda: duh je oguglo.“

(„Vrzino kolo“)

Vežu između masovne kulture i tehničkoga progresa ne treba posebno obrazlagati, prva je posljedica drugoga i razvila se nakon industrijske revolucije, najprije u zapadnim društvima uređenima prema načelima liberalne demokracije.⁵⁶⁶ Budući da nije zamisliva izvan konteksta industrijskoga i postindustrijskog doba jer u bitnom ovisi o njegovim znanstvenim i tehničkim pronalascima, Marinetti je u svojim manifestima hvalio i neke medije masovne kulture. Povlašteno mjesto tako u novom futurističkom *hortus poeticus* pripalo je filmskoj umjetnosti, kojoj su futuristi posvetili manifest iz 1916, a napisao ga je Marinetti s petoricom drugih umjetnika. Nimalo ne čudi afinitet futurista prema filmu, umjetnosti koja je sama po sebi bila nova te kao takva nije bila opterećena tradicijom koju bi trebalo odbaciti. U brzini mijenjanja prizora i skokovitosti u izlaganju vidjeli su idealni medij za realizaciju svoje vizije umjetnosti. Giovanni Papini stoga će 1914. zapisati: „najbolja poezija bit će ratni film sa snimljenim

⁵⁶⁶ Tu su povezanost Max Horkheimer i Theodor Adorno u *Dijalektici prosvjetiteljstva* kritički komentirali: „Nije slučajno da sistem kulturne industrije proizlazi iz liberalnih industrijskih zemalja pa su u njima trijumfirali svi njezini karakteristični mediji, naročito film, radio, džez i ilustrirani časopisi.“ Max Horkheimer i Theodor Adorno, „Kulturna industrija“, u: *Dijalektika prosvjetiteljstva. Filozofijski fragmenti*, prev. Nadežda Čačinović-Puhovski, Sarajevo, 1974, str. 144.

zvukom“.⁵⁶⁷ Ako je film bio najprimjereniji medij da brzini kao novom estetičkom idealu poda umjetnički izričaj, ideju simultane svijesti Marinetti je oprimjerio novinama. U manifestu *Destrukcija sintakse–bežična imaginacija–riječi u slobodi* navodi novine kao jedan od presudnih suvremenih utjecaja za nastanak nove futurističke osjećajnosti jer one predstavljaju sintezu čitavoga jednoga dana u svijetu.⁵⁶⁸

Fenomeni masovne kulture u Ujevićevim avangardnim pjesmama povremeno su se pojavljivali kao sadržajni indeksi sveobuhvatnoga pothvata utemeljenja poetskoga govora na novim načelima, ali nakon 1930. oni će biti tek segmenti nove zbilje koja se u pjesmama prvenstveno opisuje, dok će Ujević od nastojanja da se poetski jezik preustroji odustati. Svojevrсно prihvaćanje nove stvarnosti bit će u tom smislu vidljivo i u Ujevićevim feljtonima pisanim u to doba. U nizu tekstova objavljenih 1930. u splitskoj *Jadranskoj pošti*, a i poslije Ujević će obraditi niz fenomena iz područja masovne i popularne kulture, kao što su film, automobil, jazz, crnački ples, lift, luksuzna putovanja, izbori za miss, novine i feljton.⁵⁶⁹ Kao modernistički elitist, prema njima će zauzeti kritički stav, ali bez avangardnih intencija da se u stvarnost aktivno intervenira.

U *Autu na korzu*, kako je već bilo rečeno, dio pjesama poetički će pripadati fazi „novostvarnosnoga“⁵⁷⁰ Ujevića, u čijem će se znaku realizirati dobar dio *Ojađenoga zvona*, a dio tekstova zauzimat će svojevrсну medijalnu poziciju između avangardnoga radikalizma i pjesama s izrazitom referencijalnom funkcijom. „Autom kroz korzo“, zaključna pjesma zbirke, pripada potonjoj skupini. U njoj se mogu iščitati opisana obilježja Ujevićeva umjerenoga avangardizma; na razini forme, pjesma je izvedena uporabom slobodnoga stiha s povremenom rimom, a na planu sadržaja prikazuje tipičnu figuru novoga doba, kapitalista, zbog čega u tekst ulazi vokabular industrijske civilizacije i masovne kulture (auto, asfalt, bioskop, rudokop, inženjerski rad). Lirski subjekt u ovakvoj koncepciji nije dakako sveden na neku vrstu disonantnog radioprijamnika koji nesustavno bilježi signale pristigle iz raznorodnih dijelova svijeta nego je riječ o tradicionalnom govorniku, a djelomice i personi. Naime, pjesma se razvija tako što lirski subjekt defilira urbanim središtem u krugu malograđana („u otmjenom krugu snobova šetača“) te si s naglašenom kritičkom gestom daje oduška mašti, prepušta se

⁵⁶⁷ Giovanni Papini, „The Circle is Closing“ [1914], nav. prema *Futurism: An Anthology*, str. 174.

⁵⁶⁸ Filippo Tomasso Marinetti, „Destruction of Syntax–Wireless Imagination–Word-In-Freedom“, str. 143.

⁵⁶⁹ O Ujevićevoj feljtonistici vidi Krešimir Nemeč, „Ujević i novo poglavlje hrvatskoga feljtonizma“, u: Krešimir Nemeč, *Putovi pored znakova*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006, str. 159–170.

⁵⁷⁰ Pojam Cvjetka Milanje iz knjige *Hrvatsko pjesništvo 1930–1950. Novostvarnosna stilska paradigma* (Matica hrvatska, Zagreb, 2017), u kojoj je Ujevićevoj pjesničkoj produkciji iz 1930-ih godina posvećeno zasebno poglavlje.

„maštinskom inženirskom radu“, kako bi naglasio svoju izdvojenost iz mase što ga okružuje. U ironičnom ključu, stoga, sebe predstavlja kao vlasnika „sredstava proizvodnje“ („najzad postah svoj vlastiti bankir“) jer, očito, u očima sredine jedino takvo što može imati vrijednost. Pritom, kapitalističke figure u koje se imaginativno uživljava („vlasnik rudokopa“, „milionski kupac bioskopa“) naglašeno su otuđene od prirodnoga bitka („Nisam stvoren ni rođen od zemlje“), ali to otuđenje ne mijenja radikalno strukturu njegova lirskoga govora.⁵⁷¹ U pjesmi se, tako, tekstualni subjekt razdvaja u govornika-pjesnika i govornika-kapitalista, a granica između njih jasno je vidljiva te fingirani *Rollengedicht* neće navesti čitatelja da protagonista, što se izvrsno snalazi u novim uvjetima života i muva „po asfaltu srca“, identificira s pjesnikom. Ujevićev „milioner“ prikazan je u tekstu u ironičnom kodu („Vatrogašče duha! pazi da vatra bude / lokalizovana.“), a to govori u prilog tezi o relativnoj konvencionalnosti teksta, jer, kako će to dojmljivo opisati Barthes, ironija ili parodija uvijek omogućavaju točno dešifriranje pravoga značenja, a ono je suprotno onome što se naizgled govori. Ironija je odlika konvencionalnoga književnoga jezika ili čitljivoga teksta, stoga bi se, polazeći od Barthesovih opaski, za dio Ujevićeve pjesme u kojoj lirski subjekt „igra ulogu“ bogataša moglo reći da je napisan u navodnim znacima. Prvo zbog toga što se prikazuje zamišljeni govor lika, gordoga vlasnika rudokopa, a drugo zbog toga što implicitni subjekt diskursa taj govor lika prikazuje s ironične distance te je prilično jasno da sve što lik govori treba zapravo uzeti u suprotnom smislu.⁵⁷² Svjetonazor implicitnoga autora pjesme „Autom kroz korzo“ znatno je bliži idealističkim shvaćanjima lirskoga subjekta „Visokih jablana“, Ujevićeve pjesme napisane oslobođenim stihom s rimom, čiji je jezik, mada tekst datira iz 1922, prilično tradicionalan. Pjesma zapravo iskorištava čest književni *topos* visokoga drveta kao metafore umjetnika ili općenito iznimnih ljudi što imaju više duhovne težnje i žive iznad shvaćanja „mračne rulje“:

„Ali u samoći njihova je glava
ispravna i čista povrh mračne rulje
gdje ih ne razumiju glupani i hulje,
kao vršak divnih, zelenih jablana,
režući do munje vedri obzor dana.“

⁵⁷¹ Riječ „zemlja“ u navedenom stihu mogla bi se shvatiti i kao sinegdoha prevladanog društvenog uređenja, a koje je počivalo na poljoprivredi. U tom bi slučaju lirska persona iskazom odbacivala način života predaka jer se nešto ranije nalazi stih koji ukazuje na njegovo ruralno porijeklo: „Asfalte! asfalte! / glavna sirovino moga rodnog sela“.

⁵⁷² Usp. Roland Barthes, *S/Z*, str. 44-45.

Prema Michaelu Riffaterreu, postoje dva tipa drveta što se javljaju u pjesničkim tekstovima. Prvo je nisko zdepasto drvo, guste i okrugle krošnje koja pruža duboku sjenu, a drugo vitko, visoko stablo što se lagano njiše i stere u nebo.⁵⁷³ Različita značenja koja proizlaze iz ovih osnovnih slika brojna su, a kreću se od asocijacija na duboke korijene, na simboliku stabla kao svjedoka vječnosti, na krošnju kao dom ptica, na visoke grane kao metaforu ljudske misaonosti i mnoge druge. Nije teško zaključiti da Ujevićeva pjesma realizira upravo posljednju spomenutu mogućnost te da se pri tome uklapa u niz pjesama koje drvo koriste kao alegoriju čovjeka. U kontekstu hrvatske književnosti našlo bi se pregršt primjera, a može se spomenuti poznata pjesma Ivana Mažuranića „Javor“ što završava u mnogim prigodama citiranim stihovima:

„Nije visok tko na visu stoji,
Nit je velik tko se velik rodi,
Već je visok tko u nizu stoji
I visinom nadmaša visine,
A velik je tko se malen rodi,
A kad pane, golem grob mu treba!“⁵⁷⁴

Iz Ujeviću suvremene produkcije vrijedi navesti pjesme Vjekoslava Majera „Pjesma jablana“ („Ja sam jablan visok, vitak; / zvijezda zapne o moj vrh. / Ispod mene svijet je plitak. / Lišćem ide vjetra srh.“) i „Pjesma jablanovima 1939“ („Jablanovi, jablanovi viti! / Kažite nam, što će od nas biti!“), koje su možda bile i inspirirane Ujevićevim tekstom.⁵⁷⁵ Posebno je u kontekstu intertekstualnih odnosa između Matoša i mladoga Ujevića zanimljivo što je važnu ulogu u kodifikaciji opisane simbolike jablanova drveta u hrvatskoj književnosti imala i Matoševa antologijska pjesma „Jesenje večer“ („Samo gordi jablan lisjem suhijem / Šapće o životu makrom guhijem / Kao da je samac usred svemira.“). Intertekstualni aspekt Ujevićeve pjesme primijetio je Slaven Jurić te u patosu „Visokih jablana“ iščitao odjek Baudelaireovih „Svjetonika“, u kojima se eksplicitno navode velikani umjetnosti (iako se metafora drveta ne

⁵⁷³ Michael Riffaterre, „L'illusion référentielle“, u: *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, Pariz 1982, str. 91-118, ovdje str. 109-111.

⁵⁷⁴ Ivan Mažuranić, *Izabrana djela*, Matica hrvatska, Zagreb, 2019, str. 116-119. Drvo kao alegorija čovjeka javlja se i u Mažuranićevoj ljubavnoj pjesmi „Javor i tamjanika“.

⁵⁷⁵ Vjekoslav Majer, *Pjesme*, Zora, Zagreb, 1953, str. 75. i 92.

pojavljuje), a dugački stih pjesme uvjerljivo protumačio kao znak Ujevićeva naslanjanja na tradiciju „velikih“ Kranjčevićevih pjesama.⁵⁷⁶

„Visoki jablani“ pripadaju u red Ujevićevih najpopularnijih pjesama, a jedino ih u tom pogledu, rekao bih, nadmašuje „Svakidašnja jadicovka“, te su mjesto našli u brojnim antologijama i školskim čitankama. Za razliku od pjesme „Autom kroz korzo“ ovakva recepcija sugerira da je u procesu čitanja zacijelo došlo do poistovjećivanja lirskoga govornika s autorom pjesme, a tome u prilog govori inače sporedna biografska činjenica da je pjesma pročitana na Ujevićevom pogrebu. U pogledu korištenja književnoga toposa, Ujević je znao posegnuti za temama „duga trajanja“ u književnosti te im dati uvjerljivu estetsku obradu. U tom pogledu, pjesmi je srodna „Igračka vjetrova“, Ujevićeva rana i također vrlo popularna pjesma (1914), u knjizi objavljena tek u *Ojadenom zvonu*, koja gotovo predstavlja parafrazu antologijske „Jesenje pjesme“ Paula Verlainea („i tako idem / zlim vjetrom / nošen / amo-tamo, / nalik / uvelu listu“), a koristi se motivom suhoga lišća kao alegorijom čovjekove nepostojanosti pred silama života („Leti ko lišće što vir ga vije, / za let si, dušo, stvorena. / Za zemlju nije, za pokoj nije / cvijet što nema korijena.“).

Oslobođeni stih „Visokih jablana“ svoj pandan, prema Slavenu Juriću, ima u još jednoj pjesmi iz zbirke, a to je „Čin sputanih ruku“, koja u dugačkom stihu himničkim tonom slavi radnike i predstavlja povik protiv društvene nepravde. Poetički gledano, ona sasvim pripada sljedećoj fazi Ujevićeva pisanja, kojoj ću posvetiti naredno poglavlje, a tako ju je zacijelo vidio i Ujević, budući da je pjesmu pretisnuo u *Ojadenom zvonu*, u ciklusu „Hrpe“, u kojem se obrađuju teme iz suvremene urbane zbilje.

U kontekstu proučavanja intertekstualnosti u pjesništvu Tina Ujevića neizbježno je zapitati se može li se u pjesnikovim avangardnim pjesmama govoriti o intertekstualnosti te ako može, o kakvoj se vrsti intertekstualnosti radi. Posebice se to pitanje nameće ako avangardnu dionicu njegova opusa usporedimo s vremenski paralelnim metatekstualnim esteticističkim pjesmama koje su objavljene u prvom dijelu zbirke *Auto na korzu*, a čija je intertekstualna dimenzija očigledna. U pjesmama kao što su „San i ludilo“, „Survanje u prazninu“, „Patnje jednog želuca“, „Vaseljenska ludnica“ ili „Poezija rječnika“ teško se može iščitati intertekst s kojim bi dotični tekst stupio u neku vrstu dijaloškoga odnosa. U spomenutim pjesmama, doduše, postoje brojni tragovi drugih tekstova, ali oni nisu kongruentni, što će reći da uzeti zajedno ne oblikuju prepoznatljivu i dominantnu intertekstualnu vezu s drugim tekstom, bilo kao pojedinim djelom,

⁵⁷⁶ Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“, str. 90.

bilo kao pojedinim opusom ili bilo kao određenom književnom tradicijom, što je bio slučaj s Ujevićevim pjesmama od onih objavljenih u *Hrvatskoj mladoj lirici* do nekih pjesama iz *Auta na korzu*. Reference na biblijske tekstove javljaju se i ovdje: u pjesmi „Survanje u prazninu“ lirski subjekt ustvrdit će da su „anđeli mrtvi“ te da nema nikoga da ih pozove da ustanu iz groba, za što će se poslužiti citatom iz Novoga zavjeta „Lazare, *veni foras!*“; zatim će se blasfemično predstaviti kao „hljeb sotone“ te opisati kao „praća koja je iz ruku Spartacusa / ranila u čelo kralja Davida sa svitom“. No osim tih protukršćanskih elemenata, koji su i inače u avangardnih književnika bili dijelom šireg projekta odbacivanja europskoga nasljeđa, pjesma ne uspostavlja kompleksnije odnose s tekstem Biblije. Čak ni pobuna protiv kršćanstva nije dominantna tema teksta nego tek jedan od brojnih aspekata tradicije koja se u tekstu i na sadržajnoj i na formalnoj razini negira. U „Vaseljskoj ludnici“ lirski subjekt, koji se predstavlja kao „aparat za mišljenje“ (čime se tehničari pridaju osobine duhovnoga života), u snu primjećuje nadrealistički prizor: „Vidim kroza san gdje se ćušaju dvije Marije / sasvim ista jedna i druga“, a zatim registrira, između ostaloga, citat molitvene formule: *Ora pro nobis*. I ovdje, međutim, fragmenti biblijskoga diskursa nisu dominantan intertekst pjesme, koja, u skladu s podnaslovom, donosi „nešto sasvim stara i vrlo nova“. Ako su ono staro u pjesmi ostaci kršćanstva, onda ono novo jest potpuno nova koncepcija poetskoga teksta koji se sada ostvaruje kao niz logički gotovo posve nepovezanih iskaza. Mjestimice se nešto poput teme mističkoga jedinstva ili prirode žene pomalja u stihovima, ali ubrzo se značenje koje se počinje nazirati rasipa pred naletom slika koje se s onim prethodnima, osim u vidu neke daleke idiosinkratične asocijacije, ne mogu povezati:

„U podrumima krčaga sijeva očekivanje,
a u pipcima ključa voda, sasvim živo biće
(*ora pro nobis!*).

Mozak bičuje srce, vrelo od osveta.
Priroda silnim gruvom odzvanja orijaškim lomom:
nebesa plodna idealnim mlivom,
a zemlja šarena tkivom
raste iz svojih njedara:
čemu dijeliti kaplju od mora, vlat od snopa, svjetlost od duge
čemu cijepati ono što je Jedno?
Gdje si, Dušo Svijeta? Gdje si, uži Obruč?

Pod kuršumom zvoni glava, kao prazna bundeva;
mozak, prije tekućina, poslije plin, ispario se.
Što vas zablude moraju tjerati u grijehe?
Obmana koju tražim
mnogo voli svoju nevinost: žena nema ništa od ženskog seksusa,
svojim prstom duševna i vrlo mješovita,
čista i gorda, ona nije Muza Lakoće.

Past će lubanje u šarenilo zbivanja
sa očima željnim čuda:
o cvijetu visoko na grani
u ljuljci mirisa.“

Ključ za interpretaciju pjesme mogao bi se nalaziti jedino u naslovu, koji kaže da je u tekstu riječ o ludnici. Pri tome, ovdje ludnica nema referencijalno značenje nego se prije radi o svojevrsnoj „ludnici teksta“, to jest o pjesničkom tekstu strukturiranom tako da imitira obrasce ludila. Alogička nizanja još su radikalnije izvedena u pjesmama kao što su „San i ludilo“ ili „Poezija rječnika“, gdje je logički i tematski diskontinuitet između iskaza toliko velik da je gotovo nemoguće dovinuti se razine značenja koja bi semantičke jazove između pojedinih stihova povratno mogla premostiti, osim ako to doista ne bi bilo ludilo kao model teksta. Upravo tako je, naime, Tzvetan Todorov opisao poeziju Rimbaudovih *Iluminacija*. U toj prijelomnoj zbirci modernoga europskog pjesništva Rimbaud je, smatra Todorov, stvorio jezik oslobođen od reprezentacijskih i ekspresivnih funkcija, jezik koji je doista autonoman i u kojemu su same riječi preuzele inicijativu. Time je u nasljeđe ostavio diskurs shizofrenije kao model pjesništva dvadesetoga stoljeća.⁵⁷⁷ Čini mi se da se isto može reći i za Ujevićeve avangardne pjesme, koje tako često koriste motiv ludila kao sadržajni znak vlastitoga ustrojbenoga modela. Ako se složimo s Ujevićevom opaskom da je ludilo gubitak stvarnosti, onda bi se na književnom planu ludilo kao model otkrivalo u onim tekstovima u kojima se svaka mogućnost jezične reprezentacije stvarnosti dokida. Uostalom, Slaven Jurić prvi je primijetio da se prostor i

⁵⁷⁷ Tzvetan Todorov, „A complication of text: the *Iluminations*“, u: Tzvetan Todorov (ur.), *French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge University Press-Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge-Paris, 1982, str. 223-237.

vrijeme u „Poeziji rječnika“ sasvim rastvaraju, čime se reprezentacijska funkcija jezika dokida, a princip organiziranja teksta postaje slobodno meandriranje označitelja.

Intertekstualnost u Ujevićevim avangardnim pjesmama stoga bi se mogla opisati kao *apsolutna intertekstualnost*, pri čemu se pridjev „apsolutno“ odnosi na opseg interteksta jer ono što tim pjesmama služi kao neka vrsta palimpsesta nije pojedinačni i prepoznatljivi tekstualni korpus nego cjelokupna tradicija zapadne književnosti, ali i cjelokupna stvarnost shvaćena kao tekst. Na podlozi svega što se uopće može verbalizirati Ujević ispisuje svoju polemiku, i to tako što pjesnički tekst oblikuje prema modelu ludila, modelu preuzetom od Rimbauda i njegovih avangardnih nastavljača. Time hrvatski pjesnik niječe osnovna načela na kojima počiva zapadna literatura, kojoj je u osnovi uvijek bio *cogito* i cjeloviti subjekt. Čak i ako je europska književnost u pojedinim periodima izravno odbacivala racionalizam, kao primjerice u romantizmu, već je iz letimičnoga pogleda na bilo koji Ujevićev avangardni poetski tekst vidljivo da je njegov tekstualni subjekt, koji se povremeno predstavlja kao aparat za mišljenje ili ventilator misli, oblikovan u izrazito antiromantičkom duhu.

Zapravo se Ujevićeve avangardne pjesme vrlo dobro uklapaju u poznati Barthesov opis teksta: „svaki tekst je intertekst; drugi tekstovi prisutni su u njemu, na različitim razinama, u manje ili više prepoznatljivim oblicima: tekstovi prošle i okolne kulture“.⁵⁷⁸ U Ujevića se doista pojavljuju fragmenti prošle kulture, spominju se, na primjer, Shakespeareova Kordelija i Goetheov Faust, lirski subjekt predstavlja se kao „Franciscus Patricius novih vremena“, evociraju se Neron, Salambo i Spartak, javljaju se drevna semitska, kartaška, meksička i indijska božanstva, kao i kršćanske figure, ali i štošta drugoga, što pripada suvremenosti i neposrednoj stvarnosti. U diskurs tako koncipirane poetske tvorevine neselektivno može ući doista sve što pripada široko shvaćenom univerzumu, koji je izgubio svoj poredak. Radikalni avangardni tekstovi, poput Ujevićevih, tako kao da jedini potpuno odgovaraju pojmu teksta/interteksta, kako je izložen u radikalnoj teoriji intertekstualnosti Rolanda Barthesa i Julie Kristeve. Za Ujevića avangardista nema više pojedinoga teksta, nema više povijesnih epoha nego sva prošlost i sva suvremenost postaju jedan jedinstveni ali vrtložni tekst koji služi kao palimpsest na temelju kojega avangardni pjesnik ispisuje svoju pobunu u obliku „kaosa kozmosa“.

Takva krajnja pozicija u kojoj se svaka kategorija stvarnosti, kao i sama stvarnost, gubi ne može se dugo zadržati osim ako se ne želi poetska simulacija ludila perpetuirati u beskraj. Ujević je

⁵⁷⁸ Roland Barthes, „Theory of the Text“, u: Robert Young (ur.): *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Routledge, London-New York, 1981, str. 31-47, ovdje 39.

bio svjestan takva sužavanja izražajnih mogućnosti, stoga je odlučio promijeniti model pisanja, u skladu s vlastitim zaključkom iznesenim u eseju posvećenom osnivaču nadrealizma: „kada se čovjek ispuca, može krenuti i dalje prema novim otkrićima“.⁵⁷⁹ Novost je pronašao u pjesničkom kodu koji predstavlja sintezu njegovih esteticističkih i avangardnih iskustava, a u kojem će nastaviti pisati do kraja pjesničke karijere.

⁵⁷⁹ Tin Ujević, „Kod g. André Bretona“, SD VI, str. 93.

6. KASNI UJEVIĆ: PJESME IZ ZBIRKI *OJAĐENO ZVONO I ŽEDAN KAMEN NA STUDENCU* TE PJESME NEUVRŠTENE U ZBIRKE OD 1930. DO 1955. GODINE

Može se reći da je koncepcijski heterogena zbirka *Auto na korzu* javnosti, iz kasnije vizure gledano, u poetičkom smislu javnosti predstavila prošlog, sadašnjeg i budućeg Ujevića jer će u tek godinu dana poslije objavljenom *Ojađenom zvonu* Ujević raskrstiti s dva poetska modela koja su dominirala diskursom prethodne zbirke – amoroznim i avangardnim – te u zbirku uvrstiti tekstove što u punoj mjeri razvijaju one poetske mogućnosti koje su u *Autu na korzu* ostale tek u naznakama, vidljivim, prije svega, u pjesmama kao što su „Visoki jablani“, „Čin sputanih ruku“ i „Beznadni povratak“.⁵⁸⁰

Doduše, iskustva avangardne faze u Ujevića bit će prisutna i u *Ojađenom zvonu* te uklopljena u opći prosede njegova kasnoga pjesništva u kojemu je „došao do sinteze avangardizma i klasičnosti“.⁵⁸¹ Konkretno, na razini forme to će značiti napuštanje vezanoga stiha (uz povremene iznimke) u korist slobodnoga i oslobođenoga stiha, a na tematskoj razini u prikazivanju dostignuća tehničke civilizacije, iako će ova sadržajna preferencija, inače futurističke provenijencije, pretežno biti ograničena na dio pjesama iz *Ojađenoga zvona* te nekoliko pjesama neuvrštenih u zbirke, dok će u *Žednom kamenu na studencu* Ujevića uglavnom zanimati nova tematska područja. Amorozna poetika u *Ojađenom zvonu* realizirat će se prvenstveno u pjesmama koje su u zbirku preuzete iz prve tri Ujevićeve pjesničke knjige (riječ je ukupno o 16 pjesama) te u pjesmama koje nisu bile uvrštene u zbirke, ali koje vremenski pripadaju prvoj fazi njegova pjesništva (to su „Čari žene“ i „Vručica od žene“, objavljene 1914. u *Savremeniku*). Svega nekoliko novih pjesama iz *Ojađenoga zvona* pripadat će žanru ljubavne poezije, ali u odnosu na *Lelek sebra* i *Kolajnu* bit će vidljivo da se u njima ženi kao biću pristupa više fenomenološki no kao izvoru emotivnih pobuda kazivača, stoga „u usporedbi sa subjektivizmom *Kolajne* one djeluju distancirano, objektivirajuće, predmetno“.⁵⁸² U zbirci *Žedan kamen na studencu* amorozna će tematika biti gotovo sasvim napuštena, osim u ciklusu „Polihimnija“, preuzetom iz zbirke *Auto na korzu*, te ponekoj rijetkoj iznimci kao što je, primjerice, pjesma „Poniženja ljepote“, no i ona više govori o prirodi pjesnika i njegovu odnosu prema ljepoti općenito nego o ženi.

⁵⁸⁰ Jedina pjesma koja pripada avangardnoj poetici u užem smislu u *Ojađenom zvonu* jest „Traženja na miljokazu“, a ona je preuzeta iz prethodne zbirke.

⁵⁸¹ Tonko Maroević, „Pet stupova. Zagovaranje kasnijeg, glasnijeg i 'opasnijeg' Ujevića“, u: Tonko Maroević, *Borgesov čitatelj. Portreti i prikazi*, Antibarbarus, Zagreb, 2005, str. 143-150, ovdje 149.

⁵⁸² Tonko Maroević, „Romar i mag riječi“, str. 28.

Ujevićevo pjesništvo reprezentirano u zbirkama *Ojađeno zvono* i *Žedan kamen na studencu*, kao i pjesmama objavljenim u časopisima od 1930. do 1955. koje nisu ušla ni u jednu zbirku zacijelo nije monolitno, ali ga se može, smatram, promatrati kao cjelinu.⁵⁸³ Središnji razlog ovako predloženoga obuhvatnog tretiranja inače vremenski dugačkoga raspona pjesničkoga stvaranja od preko dvadeset godina jest u tome što bez obzira na sve razlike koje postoje između Ujevićeve pretposljednje i posljednje za života objavljene knjige pjesama, između njih, rekao bih, ne dolazi do bitnih promjena na razini pjesničkoga postupka, nego je prije riječ o intenziviranju ili opadanju određenih tendencija. Isto se odnosi i na pjesme koje je u časopisima objavljivao u razdoblju između 1930. i 1955, ali koje nije uvrstio u zbirke.⁵⁸⁴

Ojađeno zvono označavalo bi tako početak završne faze Ujevićeva poetskoga pisma u kojoj se Ujevićeva poetika stabilizirala kako na razini forme i sadržaja tako i u pogledu razvoja teme, tipa pjesničkoga subjekta te uopće koncepcije poetskoga teksta. U odnosu na avangardnu fazu, zreli Ujević znatno je poetički discipliniraniji, a u odnosu na introspektivna ispitivanja iz zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna* znatno više okrenut izvanjskoj zbilji i njezinim fenomenima. To, dakako, ne znači da između *Ojađenoga zvona* i *Žednog kamena na studencu* nema i primjetnih razlika, no one mi se u kontekstu globalne razdiobe Ujevićeva pjesništva čine sekundarne, to jest čini mi se da bi se unutar ovako cjelovito postavljene posljednje dionice Ujevićeva opusa mogli dalje distingvirati njihovi specifični dijelovi. U tom smislu ovakvu razdiobu podupiru i neki stavovi književne kritike. Primjerice, ocjena Vlatka Pavletića da zbirka *Žedan kamen na studencu* „ne donosi ni jedan bitno nov motiv“⁵⁸⁵ – pod uvjetom da riječ „motiv“ zamijenimo, primjerice, riječju „postupak“ jer novih motiva u ovoj zbirci ima pregršt – ili sud Dragomira

⁵⁸³ Godinu dana nakon Ujevićeve smrti objavljena je zbirka *Mamurluci i pobješnjela krava* (Lykos, Zagreb, 1956), koju je za tisak priredio Zvonimir Golob. U napomeni uz izdanje Golob je napisao da mu je rukopis s istim naslovom dao osobno Ujević da ga sredi i objavi. U zbirku je uvršteno 30 pjesama nastalih u razdoblju od 1921. do 1955, no urednici Ujevićevih *Sabranih djela* nisu ga tretirali kao Ujevićevu autorsku knjigu jer je Golob intervenirao u izbor pjesama. Stoga i u ovom radu pjesme objavljene u knjizi *Mamurluci i pobješnjela krava* označavam kao neuvrštene u zbirke. O tome detaljnije vidi u „Bilješke o svesku trećem“ u Tin Ujević, *Sabrana djela III*, str. 349-356.

⁵⁸⁴ Vremenska razlika od gotovo dvadeset i dvije godine između objave *Ojađenoga zvona* (1933) i *Žednoga kamena na studencu* (zbirka kao godinu objave nosi 1954. godinu, no knjiga je iz tiskare došla u ožujku 1955) uvjetovana je prije svega povijesnim okolnostima. Riječ je dakako o izbijanju Drugoga svjetskog rata te o poratnoj petogodišnjoj zabrani objavljivanja koju je Ujeviću izrekao Sud časti Društva književnika Hrvatske „zbog nedostojnog držanja po okupacijom“. Vidi o tome Mirko Žeželj, *Veliki Tin*, Znanje, Zagreb, 1976. str. 352. Ujević je inače u kolovozu 1944. bio u pregovorima sa zagrebačkim HIBZ-om o ponovljenom i proširenom izdanju *Ojađenoga zvona* (preimenovanoga u *Gromko zvono*) te prvom izdanju tada već dovršenoga rukopisa zbirke *Žedan kamen na studencu*, no do realizacije nijedne knjige nije došlo. Vidi Tonko Maroević, „Romar i mag riječi“, str. 28.

⁵⁸⁵ Vlatko Pavletić, *Djelo u zbilji*, Naprijed, Zagreb, 1971, str. 148. Nav. prema Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo 1930-1950. Novostvarnosna stilska paradigma*, Matica hrvatska, Zagreb, 2017, str. 66.

Gajevića da se „Tinova poezija nastala u poratnom vremenu nije bitno razlikovala od njegove međuratne poezije, s obzirom na njen izraz, versifikaciju, tematski krug i jezik“.⁵⁸⁶

Dodatni je razlog za ovakvu periodizaciju Ujevićeva stvaralaštva metodološki okvir koji nameće izabrana intertekstualna perspektiva, budući da u Ujevićevu pjesništvu od početka tridesetih godina do kraja života intertekstualnost više ne predstavlja konstitutivno načelo oblikovanja pjesničkoga teksta, što je bio slučaj u jednom broju ranih pjesmama, zatim u zbirkama *Lelek sebra* i *Kolajna* te u prvom dijelu zbirke *Auto na korzu*. Čak ni ako intertekstualnost shvatimo vrlo široko kao apsolutnu otvorenost pjesničkoga teksta aleatoričkim kombinacijama s bilo kojim segmentom verbalnoga univerzuma, kakva se može iščitati u nekim Ujevićevim avangardnim tekstovima, u pjesmama iz ovoga razdoblja takvih intertekstualnih odnosa nema.

Spomenuta poetička discipliniranost kasnog Ujevića dovela je do stabilnoga lirskoga subjekta, čiji su iskazi semantički koherentni(ji), a „energetsko punjenje“, koje je s različitim stupnjem prodora ostavljalo tragove u metrici, retorici i logici razvoja tekstova iz *Leleka sebra* i *Kolajne* s jedne te *Auto na korzu* i avangardnih pjesama s druge strane, na planu sadržaja očitovavši se kao pokajničko ili ljubavno ludilo kazivača, odnosno kao njegov psihički gubitak razuma, u ovoj fazi znatno je reducirano. Govor Ujevićeva subjekta, doduše, i u kasnim pjesama nerijetko je ispunjen patosom i emfazom, dan je u povišenu tonu i uzvišenom dikcijom, ali se kao takav uklapa u kodificirane retoričke okvire koje su sankcionirali pojedini tradicionalni lirski žanrovi, poput misaone oratorske pjesme, o čemu će kasnije biti nešto više riječi.

S obzirom na rečeno, na izostanak intertekstualnih veza koje pjesnički tekst uspostavlja s drugim tekstovima i na podlozi kojih se konstituira, što za interpretaciju predstavlja bitan značenjski smjerokaz, postavlja se pitanje kako pristupiti pjesništvu zrelog, odnosno kasnog Ujevića? Čini se da dosadašnja recepcija zbirke *Ojađeno zvono* i *Žedan kamen na studencu* daje mogući odgovor na ovako postavljen problem pristupa.

Naime, dok su stariji proučavatelji Ujevićeva opusa iz prve faze, premda nisu rabili pojam „intertekstualnost“, poput Frangeša i Stamaća, već detektirali i dobrim dijelom opisali dijalošku dimenziju između Ujevićevih pjesama iz *Hrvatske mlade lirike*, *Leleka sebra* i *Kolajne* te određenih kanonskih opusa i poetskih tradicija, Ujevićevim pjesmama iz kasnijih zagrebačkih zbirki nije se (ni spontano) pristupalo iz intertekstualnoga očišta. Povremeno su se, doduše, u radovima znale konstatirati određene intertekstualne poveznice, između primjerice Ujevića i

⁵⁸⁶ Dragomir Gajević, *Tin Ujević u jugoslovenskoj književnoj kritici*, str. 236.

Whitmana ili Ujevića i Verhaerena, ali bila je riječ o usputnim opaskama kojima se nije poklanjala veća pozornost, kao da su istraživači slutili da ključnih intertekstualnih relacija, na način prethodnih zbirki, ovdje nema, nego je riječ o sasvim drugim poetskim principima. Iako je broj radova posvećen ovom razdoblju Ujevićeve pjesništva znatno manji u odnosu na fazu kojom dominiraju biblijski i danteovsko-petrarkistički intertekstovi, rekao bih da se u njima ipak ocrtavaju uporišta što ukazuju na mogući smjer pristupa kasnom Ujeviću.

Izostanak intertekstualnih veza prema pojedinačnim poetskim opusima ili lirskim tradicijama, kakve su obilježile Ujevićevo pjesništvo u pjesništvu u prvim etapama stvaralaštva, nameće naime potrebu za ponešto drukčijim metodološkim okvirom u pristupu djelu kasnoga Ujevića. U pjesmama iz *Hrvatske mlade lirike* ili *Leleka sebra*, primjerice, intertekstovi Marulića, Dantea ili Petrarce bili su nezaobilazna hermeneutička polazišta, no u Ujevićevoj poeziji nakon 1930. u prvi plan dolaze do izražaja intertekstualne veze prema općim književnim kategorijama, kao što su lirski vrsta, žanr ili tip pjesme. Može se reći da je funkciju intertekstualnosti u užem smislu – pod time mislim na intertekstualne relacije prema konkretnom opusu ili tradiciji u dijakronijskoj perspektivi – preuzela sada implicitna intertekstualnost pjesničkoga teksta prema sinkronijski zatečenom sustavu poetičkih mogućnosti. Drugim riječima, intertekstualna dinamika iz amorozne i avangardne faze u ovoj je fazi nadomještena pluralitetom pjesničkih vrsta. Pokušat ću stoga u nastavku, oslanjajući se na dosadašnju recepciju Ujevićevih posljednjih pjesničkih zbirki, prikazati žanrovsku sliku njegove kasne poezije.

U pogledu kritičke recepcije *Ojađenoga zvona* i *Žednoga kamena na studencu* treba reći da je ona bila dobra, a u slučaju druge zbirke izvrsna. O *Ojađenom zvonu* objavljeno je 10 prikaza i kritika, a ocjene zbirke oscilirale su od vrlo povoljnih do izrazito oštih, pri čemu su potonje nerijetko bile donesene na temelju ideoloških kriterija.⁵⁸⁷ O *Žednom kamenu na studencu* objavljeno je čak 20 kritika, što je najbolji kritički prijem neke Ujevićeve knjige, bilo poezije bilo proze, a ocjene su bile jednodušno afirmativne, što se može tumačiti i izvanknjiževnim razlozima kao prilog Ujevićevoj rehabilitaciji u suvremenoj hrvatskoj književnosti nakon petogodišnje zabrane objavljivanja, koja je istekla 1950. kada je opet primljen u članstvo Društva književnika Hrvatske.⁵⁸⁸ Međutim, bogatu kritičku recepciju Ujevićevih zagrebačkih zbirki istovremeno kao da nije na odgovarajući način pratila i književnopovijesna interpretacija i kontekstualizacija tih knjiga unutar Ujevićeva opusa, ali i unutar domaćega međuratnoga i poratnoga pjesništva. Nepregledna stručna literatura o Ujeviću, koja je nastala s određenom

⁵⁸⁷ Vidi Dragomir Gajević, *Tin Ujević u jugoslavenskoj književnoj kritici*, str. 198-200.

⁵⁸⁸ Ibidem, str. 247.

vremenskom distancom, a s naročitom propulzijom nakon objave *Sabраниh djela* 1963-1967, pretežno je kao težište interesa i dalje uzimala *Lelek sebra* i *Kolajnu*, da bi tek u najnovije vrijeme veća pozornost bila posvećena avangardnoj dionici Ujevićeva pjesništva iz 1920-ih te zbirci *Auto na korzu* koja tu fazu djelomice reprezentira.⁵⁸⁹ Zbirkama *Ojađeno zvono* i *Žedan kamen na studencu* i desetljećima nakon objave bili su posvećeni uglavnom kraći osvrti, svojevrsni „zagovori“, koji su nerijetko točno detektirali opća obilježja pjesništva zrelog Ujevića, ali su detaljnije analize izostale.⁵⁹⁰

Iznimku u tom pogledu predstavlja članak Zorana Kravara „Krležina i Ujevićeva misaona lirika“ posvećen komparaciji jednog dijela Krležinih i Ujevićevih pjesama nastalih tijekom 1930-ih godina, s obzirom na njihova formalna, tematska, stilska i funkcionalna obilježja.⁵⁹¹ Riječ je, kao što je iz naslova članka vidljivo, o misaonoj lirici dvojice pjesnika, a koliko god takvu vrstu lirike bilo teško strogo poetički definirati jer je određen stupanj refleksivnosti svojstven gotovo svakoj vrsti poezije, Kravar je uočio te pedantnom, pronicavom i eruditskom analizom elaborirao pojavu specifičnoga misaonog lirskoga korpusa oratorske intonacije koji se vremenski istodobno počinje pojavljivati u opusu, u tom trenutku, dvojice središnjih hrvatskih književnika. U Ujevića je Kravar misaone pjesme pronašao prije svega u *Ojađenom zvonu* te, u nešto manjoj mjeri, *Autu na korzu*.

Svakako, i u kritičkim tekstovima o prvoj Ujevićevoj zagrebačkoj zbirci primijećena je misaonost njegove nove poezije te velika filozofska i duhovna kultura autora,⁵⁹² kao i tematski pomak u odnosu na ranije zbirke jer Ujevićeva nova poezija više nije u tolikoj mjeri intimistička.⁵⁹³ No takva opažanja ostala su na općenitoj razini, zacijelo i zbog žanrovskoga okvira tekstova koji su reagirali na recentna književna zbivanja, dok Kravar u svojem radu detaljno opisuje – pa i suprotstavlja, s obzirom na razlike među dvojicom autora – Ujevićevu i Krležinu misaonu liriku te raščlanjuje njihove spoznajne dosege, kao i kategorijalne sklopove na kojima počivaju. U daljnjem izlaganju stoga ću se neizbježno pozivati na Kravarove uvide i opažanja te nastojati pratiti liniju Ujevićeve misaone lirike i u pjesništvu nakon tridesetih godina.

Drugi važan prinos proučavanju Ujevićeve poezije nakon 1930. dao je Cvjetko Milanja u knjigama *Hrvatsko pjesništvo 1900-1950. Novosimbolizam. Dijalektalno pjesništvo i Hrvatsko*

⁵⁸⁹ Usp. radove Slavena Jurića „Počeci simultaneizma“ i „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“.

⁵⁹⁰ Usp. Tonko Maroević, „Pet stupova. Zagovaranje kasnijeg, glasnijeg i 'opasnijeg' Ujevića“.

⁵⁹¹ Zoran Kravar, „Krležina i Ujevićeva misaona lirika“, *Croatica*, XI/XII, 15-16, 1980/1981, str. 137-179.

⁵⁹² Dragomir Gajević, *Tin Ujević u jugoslovenskoj književnoj kritici*, str. 180.

⁵⁹³ Novak Simić, „Tin Ujević“ [1934], u: Tin Ujević, *Rukovet prepjeva / Kritičari o Tinu Ujeviću*, str. 128-132.

*pjesništvo 1930-1950. Novostvarnosna stilska paradigma.*⁵⁹⁴ U ovim sintetskim prikazima hrvatske poezije u prvoj polovici dvadesetoga stoljeća Ujeviću očekivano pripada istaknuto pa i najistaknutije mjesto, a budući da je Milanja vrlo detaljno prikazao pjesničke opuse uvrštenih autora, a u slučaju Ujevića opisao i njegovu esejistiku koja se bavi pitanjima pjesništva, na Ujevića se ukupno u obje knjige odnosi više od sedamdeset stranica, pri čemu više od polovice na dio opusa nastao nakon 1930. Ove faktografske, kvantitativne podatke ističem zbog toga što se u manje ambicioznim povijesnim prikazima obično ne nalaze nova tumačenja ili pomicanja vrijednosnih naglasaka unutar opusa niti se pojedine pjesničke knjige tako iscrpno prezentiraju, zbog čega Milanjine knjige donose nešto drukčiji pogled na liriku zrelog Ujevića.

Glavna Milanjina teza, koja je posebno naglašena u drugoj knjizi, jest da je Ujevićeva poetika nakon 1930. u najvećoj mjeri „novostvarnosna“ te da je dominantan događaj u njegovoj poeziji u ovom razdoblju faze zaokret prema društvenim temama, što se podudara s dominantnom poetikom i ostatka domaće pjesničke produkcije toga vremena.

Pjesništvo „nove stvarnosti“ nazvano je prema terminu „Neue Sachlichkeit“ nastalom u njemačkoj likovnoj kritici 1920-ih kao oznaka za suvremeno slikarstvo koje je predstavljalo reakciju na ekspresionizam te u realističkom, a ponekad i u grotesknom ključu prikazivalo teme iz velegradskoga života ili prirode (za potonju struju unutar „nove stvarnosti“, koja nije imala društvenokritički naboj, uvriježio se naziv „magijski realizam“).⁵⁹⁵ U djelima domaćih književnih povjesničara dotični se pravac nazivao i drukčije. Tako Miroslav Šicel u svojoj ekstenzivnoj povijesti hrvatske književnosti u pet knjiga književno stvaralaštvo od 1928. do 1941. naziva „sintetičkim realizmom“, a Ljubomir Maraković, kao protagonist onodobnih književnih zbivanja, još je u studiji iz 1930. recentnu (doduše, proznu) književnu produkciju obuhvatio imenom „moderni objektivizam“.⁵⁹⁶

Prema Milanji, novostvarnosno pjesništvo, osim tematskih preferencija prema društvenoj i prirodnoj zbilji, u poetičkom smislu karakterizira „samokontrola lirskoga subjekta“ te ono podrazumijeva „veći stupanj mimetičnosti, ironijsko-sarkastični element, zamiranje *pathosa*, veću deklarativnost, naročito prodor, običnoga, svakodnevnoga govora, oživljavanje

⁵⁹⁴ Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo 1900. - 1950.: Novosimbolizam / Dijalektalno pjesništvo*, Jerkić tiskara, Zagreb, 2008, str. 146-175; Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo 1930-1950. Novostvarnosna stilska paradigma*, Matica hrvatska, Zagreb, 2017, str. 63-76.

⁵⁹⁵ Usp. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, svezak I, Naprijed, Zagreb, 1987, str. 15-16. O politički angažiranoj, lijevoj struji unutar „nove stvarnosti“ u europskoj i hrvatskoj umjetnosti vidi str. 419-437.

⁵⁹⁶ Usp. Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća*, knjiga V, Naklada Ljevak, Zagreb, 2009; Ljubomir Maraković, „Moderni objektivizam“, u: Ljubomir Maraković / Josip Bogner, *Rasprave i kritike / Rasprave i kritike*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, str. 99-109.

dijalektalne poezije, komunikativnost.⁵⁹⁷ Milanja je dakako svjestan da je Ujevićeva pjesnička produkcija u danom razdoblju znatno raznovrsnija, no ističe da njome ipak dominira model novostvarnosne poezije, posebno kada se u obzir uzmu pjesme objavljivane po časopisima koje nisu uvrštene u zbirke. Milanja ide toliko daleko da Petra Šegedina i Stanislava Šimića, urednike zbirke *Žedan kamen na studencu*, optuži za nekompetenciju, budući da su svojim izborom uvrštenih pjesama iz znatno opsežnijega rukopisa koji im je Ujević ponudio falsificirali poetiku Ujevićeve zadnje faze jer su u knjigu uključili pjesme koje adekvatno ne reprezentiraju dominantu Ujevićeve onodobne produkciju, nego one koje nastavljaju poetiku *Ojađenoga zvona* i *Auta na korzu*.⁵⁹⁸

Socijalna lirika nedvojbeno je u znatnoj mjeri prisutna u Ujevićevu stvaralaštvu nakon 1930. i premda će Ujević s vremenom sve manje pisati poeziju koja se bavi problematičnim društvenim konzekvencama industrijske revolucije i nastanka suvremenoga velegrada, ipak će se i u *Žednom kamenu na studencu* i u časopisima objavljenim pjesmama, naći znatan broj takvih tekstova. Stoga ću ovom poglavlju posebnu pozornost posvetiti i ovom pravcu Ujevićeva poetskog pisma, uz napomenu da ću kao termin za ovakav stilski model koristiti naziv „socijalna poezija“. Razlog tome je što je „socijalna poezija“ neutralna a uvriježena oznaka za jednu vrstu poezije, dok Milanjin termin „novostvarnosna poezija“, premda ukazuje na konkretni povijesni kontekst nastanka, u obliku opisnog pridjeva kolidira s već ustaljenim književnokritičkim i književnopovijesnim terminom „stvarnosno pjesništvo“ koji se koristi za jedan dio domaće poetske produkcije nastao nakon 1990. Posebno, rekao bih, zbunjuje što se terminom „novostvarnosno“ želi obilježiti poetsko stvaralaštvo koje je nastalo znatno prije „stvarnosnoga“, no prvi dio tvorenice upućuje na njegovu vremensku naknadnost.

Iz sažetoga prikaza Kravarovih i Milanjinih teza vidljivo je da u pjesništvu kasnoga Ujevića misaona i socijalna poezija zauzimaju važno mjesto, kako u kvantitativnom tako i u estetskom pogledu, stoga se mogućnost da se prikaz posljednjih četvrt stoljeća njegova pjesničkoga stvaralaštva odvija prema logici lirskih vrsta čini utemeljenom. Doduše, bilo bi previše pojednostavljeno reći da se sva Ujevićeva poezija u posljednjem razdoblju pripada u jednu od ove dvije skupine. To nije slučaj već i stoga što je, kako je još ustvrdila onodobna kritika, Ujevićevo pjesništvo u ovom razdoblju vrlo bogato i raznovrsno, posebno u odnosu na relativnu sadržajnu i formalnu homogenost prvih dviju knjiga poezije. Usprkos toj raznovrsnosti, određena grupiranja prema žanrovskom ključu mogu se nazrijeti u njegovim poetskim

⁵⁹⁷ Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo 1930-1950.*, str. 42-43.

⁵⁹⁸ Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo 1930-1950.*, str. 63.

tekstovima. Pri tome, treba svakako imati na umu da Ujević nikada ne ostvaruje neku žanrovski čistu pjesmu (ako takvo što u konkretnom slučaju uopće postoji), nego je uvijek riječ o preobrazbi žanrovskoga obrasca, o Ujevićevu prisvajanju i prilagođavanju općim značajkama vlastite kasne poezije, kao što su, recimo, sklonost utopijskim projekcijama ili panteističkom doživljaju prirode. No ako pristanemo na opisana ograničenja te u Ujevićevu slučaju princip pjesničkih vrsta shvatimo uvjetno, u pjesništvu od početka 1930-ih do 1955. mogu se nazrijeti određeni „klasteri“ pjesama, a njihova klasifikacija može, makar i neizravno, ponuditi odgovor zbog čega je intertekstualnost kao načelo izostala iz ove poezije te što je došlo na njezino mjesto.

Osim misaone i socijalne poezije, posljednja dionica Ujevićeva pjesništva donosi velik broj pjesama smještenih u prirodni krajolik. Pri eventualnom nazivanju ovih pjesama „pejzažnim“, međutim, treba biti vrlo oprezan. Jedan od razloga za takav oprez leži već u činjenici što su dvojica spomenutih proučavatelja kasnog Ujevića, Zoran Kravar i Cvjetko Milanja, ovim tekstovima pristupali iz različite perspektive.

Cvjetko Milanja tako je terminom „novostvarnosno“ želio obuhvatiti i pjesme koje opisuju prirodnu zbilju, što ima svoje opravdanje u povijesnoumjetničkom smislu jer se, kako je rečeno, termin nekada znao odnositi i na slikarstvo tzv. magičnoga realizma, no analogno imenovanje pjesničkih tekstova čini mi se problematičnim jer između pjesama koje se bave prizorima društvene bijede i likovima iz velegradskog polusvijeta s jedne te pjesama o stablima, dalmatinskoj zagori i sl. s druge strane postoje znatne razlike. Pri tome nije riječ samo o tome što se u tekstovima javlja sasvim drukčiji motivski rekvizitarij nego o tome što izvedba teksta počiva na različitim misaonim premisama. Uvjerljivo je to pokazao Zoran Kravar u svojem tekstu o Ujevićevoj misaonoj poeziji. Kravar je, naime, pomno raščlanio kategorijalni sistem tih pjesama, njihov objekt (izvanjski svijet) i subjekt (lirski kazivač) te došao do uvida da je u pjesmama s kolektivnim iskaznim subjektom izvanjski svijet zastupljen u svojoj kozmičkoj širini, i to slikama dalekih prostora, ali da je u solipsističkim pjesmama reprezentirani objektivni svijet smješten znatno bliže govorniku, a najčešće u pejzaž.⁵⁹⁹ Mnoge Ujevićeve pjesme s „prirodnim motivima“ dakle imaju itekako naglašene apstraktne, misaone iskaze te je pitanje opravdanosti njihova grupiranja u istu skupinu s pjesmama smještenim u prostore gradske periferije.

⁵⁹⁹ Zoran Kravar, „Krlježina i Ujevićeva misaona lirika“, str. 169.

No treba isto tako reći da Ujevićeve „prirodne pjesme“ ne čine homogeni korpus. Dok je u pjesmama iz *Ojađenoga zvona* od tematiziranja segmenata krajolika važnija spoznajno-perceptivna dimenzija jer se u tekstovima problematizira odnos onoga koji gleda i onoga što gleda (subjekta i objekta), Ujević ima i pejzažnih pjesama koje nisu naglašeno misaone (npr. „Gruda zemlje“, „Žuta stabla na mjesecini“, „Vitezovi šafrana“, „Tarma na obroncima“ itd.). Sve one, naravno, u iskaze uključuju i određene pojmove te nisu isključivo deskriptivne, ali odnos subjekta i objekta (s mogućim komplikacijama) koji je bio istaknut u pjesmama iz *Ojađenoga zvona* u njima nije naglašen jer je u njima vidljivo povlačenje subjekta, što ima za posljedicu donekle impersonalni prikaz izvanjskoga svijeta. To što se većina takvih „prirodnih pjesama“ nalazi u zbirci *Žedan kamen na studencu* otvara mogućnost distinkcije između pretposljednje i posljednje zbirke te ocrtavanja smjera Ujevićeva poetskoga razvoja. U svakom slučaju, neka vrsta idiosinkratične varijante pejzažne pjesme pojavljuje se u Ujevićevu opusu, stoga ću ukratko navesti i opisati takve tekstove.

U opusu kasnoga Ujevića može se primijetiti pojava još jedne pjesničke vrste ili, bolje rečeno, jednog specifičnoga tipa pjesme, koji u povijesti pjesništva nema tako dugu tradiciju kao što je misaona ili pejzažna pjesma, ali koji posjeduje neke prepoznatljive crte što ga ipak izdvajaju u zasebnu skupinu. Taj se tip poezije može, kako je predložio Zoran Kravar, nazvati *Dinggedicht* ili pjesma o stvarima. Kravar je naime u spomenutom radu njemačkim terminom imenovao neke Ujevićeve pjesme iz *Ojađenoga zvona* kao što su, na primjer, „Strmoglavi voz“, „Kiklop na vodi“ ili „Svetkovina ruža“. No naziv mi se čini iskoristivim ne samo za označavanje podvrste Ujevićevih misaonih pjesama nego i za širi krug pjesama u ovom razdoblju. Posebno će se u *Žednom kamenu na studencu*, a što je podudarno s pojavom konvencionalnije pejzažne pjesme, pojaviti veći broj pjesama s istaknutom referencijalnom funkcijom u kojima se opisuju fenomeni predmetnoga svijeta, što pokazuje da je prema kraju pjesničke karijere Ujevićev poetski interes išao prema „zaokupljenosti objektivnom sferom i šarolikošću pojavnoga, pa mnoge pjesme u posljednjoj zbirci nastoje verbalno obuhvatiti različite segmente realnosti“.⁶⁰⁰ Prikaz posljednje faze Ujevićevog pjesništva prema nekoliko tipova pjesničkoga teksta treba, podcrtavam, uzeti uvjetno i ne treba pomišljati da bi se mehanička primjena bilo koje kategorijalne sheme na Ujevićeve poetske tekstove mogla izvesti bez bitne redukcije jezičnoga, stilskoga i semantičkoga sloja tih tekstova. Ujević rijetko kada poetski tekst ostvaruje u čistom obliku te se napetost individualnoga i općega (žanrovskoga) u njega gotovo uvijek razrješuje u

⁶⁰⁰ Slaven Jurić, „Žedan kamen na studencu“, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. IV S-Ž, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2012.

korist prvoga pola. No, Ujevićeva posljednja faza ipak je znatno konvencionalnija od avangardne, ali i od kršćansko-amoroznih pjesama iz prve dvije zbirke, stoga ovakav pristup može poslužiti kao orijentir na temelju kojega se zatim može opisati i odstupanje ili transformacija izvjesnih općih mjesta ili obrazaca. Dodatni razlog za oprez jest i to što se u pojedinom Ujevićevom pjesničkom tekstu nerijetko pojavljuju elementi više vrsta. Primjerice, antologijska pjesma „Hymnodia to mou somati“ iz 1950. mogla bi se klasificirati kao fenomenološka pjesma o tijelu, ali pjesma u misaonom pogledu ima ambicije iznijeti pogled na cjelinu i smisao čovjekova života pa se klasifikacijsko pitanje ne može razriješiti bez prethodne interpretacije koja bi odredila značenjske prioritete i naglaske.

Treba reći i da navedene vrste pjesničkoga teksta ni u pogledu vremenske distribucije nisu podjednako zastupljene u zbirkama. U *Ojađenom zvonu*, kao i u pjesmama iz tridesetih godina, češće se javljaju misaona i socijalna lirika, a u pjesmama iz *Žednoga kamena na studencu* i pjesmama iz četrdesetih i pedesetih godina češće se javljaju pejzažna i fenomenološka pjesma. No ovakva incidencija govori o čestotnosti pojavljivanja određenog tipa pjesme, ali ne o tome da bi Ujević, recimo, u posljednjoj zbirci sasvim napustio pisanje misaonih ili socijalnih pjesama. U tom pogledu može se reći da je *Žedan kamen na studencu* raznovrsnija zbirka od *Ojađenoga zvona*, no ta činjenica ne bi smjela pružiti uporište za estetske prosudbe.

6.1. Socijalna poezija

Kada je u znamenitom eseju „Sumrak poezije“ iz 1929. Ujević iznio svoje pesimistično stajalište u pogledu uloge i funkcije pjesništva s obzirom na razvoj društva, tehnike i znanosti, prorekao je da će u budućnosti umjetnost uistinu biti socijalizirana, objasnivši da pod time misli da će biti namijenjena „svakomu i svima, cijeloj društvenoj zajednici, a pojedini stvaralac neće za nju imati veće zasluge nego je inače ima kvalifikovan i darovit radnik“.⁶⁰¹ Odmah je, međutim, imao potrebu ograditi se od tzv. socijalne umjetnosti, „o kojoj mnogi danas trabunjaju na veoma dvoznačan i smiješan način, propovijedajući neku tendenciju“.⁶⁰² „Propovijedanje proleterske umjetnosti“, smatrao je, neće preporoditi poeziju nego će samo ubrzati njezino rastakanje, proces „brisanja idealističke lirike zahvatom narodne ekonomije“.⁶⁰³ Očito, krizu poezije, koju je detektirao, „socijalni liričari“ neće moći riješiti, nego će, u konačnici, utilitarno podvrgavanje pjesništva ideološko-reformskim zahtjevima biti katalizatorom smrti poezije, ali

⁶⁰¹ Tin Ujević, „Sumrak poezije“, SD VI, str. 392.

⁶⁰² Tin Ujević, „Sumrak poezije“, str. 392.

⁶⁰³ Tin Ujević, „Sumrak poezije“, str. 393.

kao tek jedna od – i možda završna – etapa općega kretanja čovječanstva prema iščeznuću pojedinca, prema kraju čovjeka, s kojim će nestati i poezija kao vrsta književnosti utemeljena na subjektivnom gledištu.

Usprkos tome što su mu, nakon političkih obrata u mladosti, lijeva, socijaldemokratska gledišta trajno bila bliska,⁶⁰⁴ Ujević je i u drugim esejističkim tekstovima znao biti prilično oštar prema „propovijedanju proleterske umjetnosti“. U eseju „Na mrtvoj straži socije“ (1932) Ujević piše da usprkos izvikivanju „socijalne lozinke“ na svakom koraku, društvo utemeljeno na buržoaskim vrijednostima nije ni najmanje potreseno. Razlog tome je što buržoaski građanski sloj i zagovornici društvenih promjena, premda naizgled suprotstavljeni, dijele zapravo bitno obilježje: i jedni i drugi zaziru od novosti i originalnosti kao jedinih mogućih pokretača stvarne promjene. Na književnom planu jednako stoji sa zagovornicima socijalne tendencije. Ujević je, naime, vrlo kritičan prema ideji književnosti koja bi stvaralačkog pojedinca nadomjestila kolektivom – za njega tek individuum može biti mjesto istinske revolucije:

„Gospodo zakupci socijalnosti ni jedan se od vas ne umije smijati i svi skupa ne izlazite iz začaranoga kruga. (...) Vaša socijalnost je artisterija loše kvalitete; u njoj nema radosti ni prpošnoga igranja i titranja. A ima jedno stanje mrke životne depresije koja isključuje umjetnost. Poezija se rađa samo iz nijeme pretpostavke da u lijepom životu ipak ima neke, ako ne apsolutne, a ono relativne, vrijednosti i priznanja. Totalna ravnodušnost ne može da se pretvori u stvaralački impuls, a još manje u motor dinamičkoga pokreta koji za se traži blistavo ime pokreta.“⁶⁰⁵

Usprkos otvorenim kritikama socijalne tendencije u literaturi koje je iznosio u esejima iz tridesetih godina, što se može shvatiti kao Ujevićev neizravni prilog „sukobu na književnoj ljevici“ koji se tih godina rasplamsavao u domaćoj književnosti, posebno nakon konferencije revolucionarnih pisaca u Harkovu 1930, Ujević je napisao velik broj pjesama koje se bave upravo društvenokritičkim temama. Pri tome je svakako signifikantna autorska odluka da većinu tih angažiranih pjesama, kako je primijetio Milanja, ne uvrsti u zbirke. Izuzetak predstavlja ciklus „Hrpe“ u *Ojađenom zvonu*, koji doduše ne donosi samo angažirane pjesme, ali u kojemu se nalaze tekstovi koji kritički progovaraju o društvenoj nepravdi, posebno u kontekstu suvremenoga velegrada.

⁶⁰⁴ Vidi Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 97.

⁶⁰⁵ Tin Ujević, „Na mrtvoj straži socije“, SD IX, str. 230-231.

Pjesme napisane početkom 1930-ih koje su ostale izvan zbirke znatno su više izravne u tematiziranju društvenih problema, klasne diferencijacije i negativnih pojava napretka. U njima Ujević piše o boemima i pijancima („Kavanska sofa“, „Vid pijanaca“, „Pijanac ustaje iz groba“), o kriminalcima iz gradskoga polusvijeta („Noćni lokal“), o ubojicama iz strasti („Dvostruki ubojica pred robijom“), o prosjacima i prostitutkama („Prosjaci pred crkvom“, „Prosjak“, „Prosjaci po gradu, zimi, na terenu“, „Žrtve djevičanstva“, „Sladostrasni starci“), o ratnim veteranima („Invalidi“), o gradskoj periferiji i njezinoj bijedi („Rasap kuća u predgrađu“). Dominantan prostor ovih tekstova je gradska kavana sa svim pripadajućim rekvizitima: ženama, vinom, glazbom, (ciganima ili jazzom) i obmanama („Red iz kruga vina“, „Vrzino kolo“, „Sinkopirana bajka“, „Sviraju cigani“, „Mrlje s kaputa i čakšira“ i dr.). Prikaz je kavanskoga svijeta u ovim tekstovima u potpunosti negativan i pesimističan:

„Niko nije otkrio što je stidno u ovoj kavani;
stidno, jer se niko ne stidi.
Dok mirno sjedim uz kavu
i njušim miris dima cigarete
susjedu slina teče po rukavu
od suza na pogled mile šansonete.“

(„Tragična kavana“)

Kavana je u Ujevićevoj lirici apartni prostor koji stoji izvan društva i povijesti, ona je ispražnjena od uobičajenih sadržaja zbilje pa u njoj ni vrijeme nema svoj linearni tijek nego protječe ciklično ili pak za lirski subjekt gotovo uopće ne protječe: „Moje ime? Ikar. Posao? Plave vožnje. / Ura? Kao juče. Ljeto? Jedno više.“ („Noćni lokal“). Premda se autorska pozicija boema može tumačiti kao figura otpora prema građanskome društvu, lirski subjekt kao i likovi iz noćnih lokala u ovim pjesmama prikazani su bez iluzija te ih se teško može sagledavati kao figure opozicije prema dominantnom malograđanskom stilu života.

Drukčije stoji s figurom boema u Ujevićevim proznim tekstovima.⁶⁰⁶ Ondje je utopistički karakter buntovnika protiv konvencionalnog građanskoga života nerijetko opisan u

⁶⁰⁶ Usp. feljtone „Kafana intuicije“, SD XII, str. 44-46; „Boemi“, SD XII, str. 77-81. i „Prokletstvo boeme“, SD XII, str. 225-230. te pjesmu u prozi „Celibat beskućnika“ SD V, str. 81. O prostoru kavane u Ujevićevoj prozi vidi Lana Molvarec, „Kolosijek kroz birtije. Gradski prostori, psihički nomadizam i izgradnja autorstva u Ujevićevoj prozi“, u: Marina Protrka Štimec i Anera Ryznar (ur.), „Ja kao svoja slika“. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, Hrvatska sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu Zagreb, 2020, str. 69-82.

romantičnim crtama. Tako, primjerice, u eseju „Boema i moderna umjetnost“ iz 1934. Ujević piše: „Boema u svijetu gotove robe zastupa umjetnost i poeziju.“⁶⁰⁷ Socijalno na margini, ali duhovno bogati – to je, čini se, bila formula pod koju se u Ujevićevim esejima može podvesti filozofija boeme koja je stremila „višim shvaćanjima“ u odnosu na uskogrudnost sredine te se slobodarskim idealima protivila redukciji čovjeka na materijalne uvjete egzistencije: „Prosjaci i siromasi, osjećamo se bogati za posjed cijeloga svijeta.“⁶⁰⁸

Usprkos ovakvim razmišljanjima, Ujević nije idealizirao boemu. Bio je svjestan da postoji „opći klišej boeme“⁶⁰⁹, to jest da boema, premda nastala kao opozicija konvencionalnom građanskom životu, njegovoj jednoličnosti i predvidivosti, nije lišena vlastitih konvencionalnosti. I boema je, naime, s vremenom postala neoriginalna, proračunata, svojevrsni statusni simbol za kojim su posezali čak i oni koji svojim stvarnim materijalnim položajem pritom nisu ništa riskirali. Boema je, drugim riječima, postala modom pa su se njezine vanjske manifestacije u vidu ekscenog ponašanja i ispijanja prekomjerne količine alkoholnih pića i opijata naširoko oponašale: „Ta je boema u masama upravo manifestacija umne sirotinje. Pošto se pronašlo da su geniji ludaci, sve je počelo da kopira ovu destruktivnu stranu genija.“⁶¹⁰ Čini se da Ujevićevi poetski tekstovi kojima defiliraju likovi boema i pijanaca znatno više naglašavaju ovu besperspektivnu i nihilističku stranu kavanskoga života:

„Ne časti me travaricom,
jer alkohol kosi divlju rasu gore nego mitraljez.
Nego ako mi zahvalna zajednica digne spomenik,
moj avetinjski lik
podići će se noću iz groba
i u noćno vrijeme
odgristi spomeniku nos.
Neću spomenika ja što hodah bos,
ni slavluka ni mauzoleja.“

(„Spomenički paragraf“)

⁶⁰⁷ Tin Ujević, „Boema i moderna umjetnost“, SD VI, str. 189-197, ovdje 191.

⁶⁰⁸ Tin Ujević, „Kafana intuicije“, SD XII, str. 45.

⁶⁰⁹ Tin Ujević, „Ne razumijte krivo: ja osuđujem boemstvo“, SD XIV, str. 169-175.

⁶¹⁰ Tin Ujević, „Boema i moderna umjetnost“, SD VI, str. 192.

Ujevićeve socijalne pjesme izvan zbirke uklapaju se u poetiku hrvatskoga pjesništva tridesetih godina, a poetički i tematski srodne pjesme pisao je ono vrijeme širok krug naših pjesnika od Miroslava Krleže (posebno ciklus „U bijedi“ u zbirci *Pjesme iz tmine*, 1937), Dobriše Cesarića i Dragutina Tadijanovića do Luke Perkovića (npr. ciklus „Za koru kruha“ u zbirci *Drugovanje s tišinom*, 1938), Vjekoslava Majera i Mate Balote (zbirka *Dragi kamen*, 1938). Određene zajedničke tematske crte između nekih Ujevićevih te pjesama njegovih suvremenika stoga imaju prije svega uzrok u „zajedničkoj građi“, to jest u općem interesu tih književnika za prikaz života nižih društvenih slojeva te nekih devijantnih oblika ponašanja ljudi s društvene margine. Ako se u nekoj Ujevićevoj pjesmi iz ovoga razdoblja mogu primijetiti intertekstualne veze s poezijom nastalom u starijem književnom povijesnom razdoblju, riječ je u pravilu također tek o tematskoj srodnosti. Tako, na primjer, Ujevićeva pjesma „Invalidi“ opisuje prolazak vojnih veterana gradom, kojima fizički nedostaci omogućuje jasniju moralnu perspektivu: „Ljudi s nogama drvenim, / ljudi s protezom ruku / vuku se gradom strvenim / bez želje da se tuku. // Hrabri nekada borci / sada su marionete. / Srećni ranije, sad gorki / ne žude da se svete.“ Središnji motiv pjesme podsjeća na pjesmu Théophilea Gautiera „Starci iz stare garde“ („Vieux de la vieille“) objavljenu u zbirci *Emajli i kameje* (1852).⁶¹¹ U pjesmi Gautier prikazuje okupljanje ratnih invalida iz Napoleonovih ratova, ali usprkos inicijalnom grotesknom opisu („To nisu mrtvaci koje budi / zvuk noćnog doboša, / Nego neki pripadnici stare garde / što su slavili veliki povratak [Napoleonovih posmrtnih ostataka u *Hôtel des Invalides* 1840]“), pjesma završava patriotskim upozorenjem: „Ne rugajmo se ovim ljudima / kao što kroz smijeh dijete radi; / oni bjehu dan dok mi smo / večer ili noć možda.“ U usporedbi s Gautierovom elaboriranom pjesmom (od 25 katrena), Ujevićev je kratki tekst tek poetska sličica, koja, uz to, nema domoljubnu poantu, stoga se izvedbe dvaju tekstova uvelike razlikuje. Usprkos tematskoj srodnosti, dva teksta ne uspostavljaju relevantan intertekstualni dijalog.

U ovom segmentu Ujevićeva opusa ipak se može pronaći tekst koji iskazuje jasnu intertekstualnu relaciju. Riječ je o pjesmi „Savremene gospođice“, objavljenoj 1933, s podnaslovom „Madrigal drugi“, koji precizno upućuje na prepoznatljiv intertekst, što posebno intrigira u kontekstu Ujevićeva pjesništva i opisanog raskida s amoroznom poetikom nakon zbirke *Auto na korzu*.⁶¹² „Savremene gospođice“ upravo ekspliciraju Ujevićev poetički i tematski zaokret te donose otvorene metatekstualne iskaze dok izriču neku vrstu oproštaja od trubadurskoga pjesništva kao mogućega aktualnog pjesničkog modela. Nekadašnjega

⁶¹¹ Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, Gallimard, 1981, str. 66-69.

⁶¹² Pjesma je u časopisu objavljena 1933, a uvrštena je u treći svezak *Sabranih djela*.

artificijelnoga lirskoga subjekta koji se znao legitimirati kao trubadur i galantni ljubavnik, Ujević sada zamjenjuje subjektom koji je u potpunosti svjestan svoje poziciju unutar društvene ljestvice, a ona je autsajderska: „Nisam Villon ni Lelian. / Ja sam proleterski pas / i da ovako isprebijan / pazim na dobar glas / i valjda slavim – Vas? // Nisam trouver ni trubadur, / ne žudim za Matom Hari / ni gospođom Pompadour, / pompoznom plotskom stvari / i za raskošnom čari. // Ja sam boem i skitnica / takav prezreni vagabund.“

Usporedba Ujevićevih socijalnih pjesama izvan zbirki s onima uvrštenim u zbirke otkriva, rekao bih, znatno razliku u estetskim dosezima te se može reći je Ujević znatno izvornije i bolje pjesme pisao kada je podređenim društvenim skupinama prilazio u sklopu određenih utopijskih projekcija. Naime, i sam je kritizirajući socijalnu književnost prigovarao da je njezin glavni problem što ona u fenomenu siromaštva ne vidi gordost i dostojanstvo.⁶¹³ Isti prigovor može se uputiti većini njegovih socijalnih pjesama koje su ostale izvan zbirki. Tek će, primjerice, sagledavanje radnika u tvornici kroz prizmu koja ističe stvaralačke, proizvodne dimenzije njihove djelatnosti, Ujeviću dati okvir za realizaciju antologijskih pjesama kao što su „Činu sputanih ruku“, „Zadržane sile bića“ ili „Majdani u biću na dvije noge“. Himnički ton tih pjesama upravo podcrtava emancipacijsku potenciju čovječanstva da vlastitim snagama oblikuje budućnost, koja će donijeti neku vrstu oslobođenja od trenutnih nepovoljnih društvenih odnosa:

„Ti si nova savjest. Mlada Povijest. Svijest u krajnjem visu.

Odliva se iz kalupa vrelih žena tvojega kova;

žena, kô što Belkis, Lilith, Tamar nisu:

Povijest Budućnosti bit će đerdan Snova.“

(„Majdani u biću na dvije noge“)

Bliskost ovakvih nazora Marxovoj filozofiji i historijskom materijalizmu očigledna je, ali ovdje se neću upuštati u detaljnije ocrtavanje Ujevićevih misaonih ishodišta jer me prvenstveno zanima istaknuti koliko je utopijska podloga Ujeviću odgovarala u artikulaciji određenih socijalnih fenomena. U takvoj idealističkoj optici razumljive su i mitske slike pa Ujević u „Činu sputanih ruku“ tvorničkoga radnika (kovača) uspoređuje s Hefestom, a u pjesmi „Kiklop na vodi“, poetskoj apologiji tehničke civilizacije, parobrod je već u naslovu uspoređen s mitskim čudovištem, i to s pozitivnim konotacijama.

⁶¹³ Tin Ujević, „Na mrtvoj straži socije“, str. 226.

Lirski subjekt u nekim Ujevićevim socijalnim pjesama u *Ojađenu zvonu* nije pojedinac nego kolektiv. Takva vrsta identifikacije sa širim društvenim slojem ili cijelim (potlačenim) čovječanstvom razumljiva je jer Ujević poetski tekst sada zamišlja kao poruku upućenu u ime masa:

„Pričat ćemo noći skasku ideala,
slikat ćemo gradu predgrađa u smradu.
Pronašli smo biser u kalu, kanalu,
kao u raspadu kakvu časnu nadu.
Mi pjevamo gradu
o našem jadu.“

(„Ulični pjevači“)

Čak i u pjesmama u kojima lirski subjekt ne nastupa kao kolektivni govornik, on se izričito predstavlja kao zastupnik čovječanstva: „Čovječanstvo više svo na jedna usta: / to su moja složna usta čovječanstva.“ („Fotoreporter s krilima arhanđela“). No bilo da je riječ o pjesmama u kojima lirski subjekt govori kao „kolektivno ja“ bilo o onima u kojima nastupa kao individuum što je s onima o čijoj diskriminaciji pjeva povezan u nekoj vrsti bratstva, u *Ojađenom zvonu* te nekim pjesmama iz *Auta na korzu* vidljiva je razlika u koncepciji pjesničkoga teksta u odnosu na angažirane socijalne pjesme koje su ostale izvan zbirke. Ujevićeva relativizacija individualnosti lirskoga subjekta u prvima, koja se u kritičkim tekstovima često nazivala Ujevićevim unanizmom,⁶¹⁴ utemeljena je na zamisli da je u pitanjima društvenih odnosa pojedinac manje važan od zajednice te je posljedica utopijske nade da će se čovječanstvo probuditi iz noćne more povijesti te samo stvoriti bolju budućnost:

„Povijest je ljudska duga sablasna mōra
u mirisu grobnica i truleži antikvarijata.
Prava će povijest nadoći istom za druge naraštaje,
povijest od ljudske sreće, zanata i alata.“

(„Pogledi u praskozorju“)

⁶¹⁴ Ante Stamać, „Tin Ujević kao europski pjesnik“, u: Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 207-237, osobito 234-236.

Ujevićevi poetski rezultati utemeljeni na takvoj koncepciji, ako sudimo prema njihovoj zastupljenosti u antologijama hrvatskoga pjesništva, bili su znatno uspješniji od socijalnih pjesama gdje su prizori i figure s društvene margine prikazani bez samopouzdanje i vitalističke vizije.⁶¹⁵ Ujević je u eseju „Savremeni čovjek ispovijeda se o poeziji“ ponudio objašnjenje svojeg stvaralačkog postupka, koje, čini mi se, može poduprijeti opisanu razliku između dva tipa Ujevićevih pjesama sa socijalnom temom:

„Ako jedan dio čaršijskoga ili zakukuljenoga života ulazi u umjetnost, on u gotovom djelu nije više nikakova sirovina, izgubio je svaki politički biljeg; on je prebojan šarom umjetnikove savjesti i ispostavlja se kao sastojka jedne nove sinteze. A ta je sinteza umjetnička. Ona nije grubo 'životna'. U njoj je vitalna samo manifestacija umjetničke svijesti, jer je akat stvaranja vitalni akat, akat bića sa voljom, instinktom, osjećanjem i intuicijom; ali u njoj pasivni elemenat, odraz najvulgarnije Jave, nije vitalan. Stil vitalnosti nalazi se u jedinstvu cjelovitosti i neprevodivosti ove sintetičke Afirmacije.“⁶¹⁶

U zbirci *Žedan kamen na studentu* također će se javljati pjesme s društvenom temom, no unanimitička crta u njima će uglavnom iščeznuti. Ako tekstualni subjekt i bude nastupao u ime kolektiva, socijalna poruka bit će uklopljena u kršćanski svjetonazor, kao u poznatoj pjesmi „Molitva za koru kruha i zdjelu leće“. Žanr molitve, čije je obrasce Ujević mjestimice varirao u zbirci *Lelek sebra*, u njoj je opet aktualiziran, no sada su kazivačevi apeli Apsolutu naglašeno skromnih pretenzija:

„Daj nama svakog dana našu zdjelu,
pa makar jeli pasulj, puru, rižu,
i makar pili vodu tek na vrelu,
brojeći kapi što se k usni skližu (...).“

(„Molitva za koru kruha i zdjelu leće“)

Ujević, međutim, kada stvarnost i prikazuje bez optimističke vjere u bolju budućnost, društvene pojave ne sagledava isključivo u njihovoj materijalnoj ili fizičkoj perspektivi. Tako u pjesmi

⁶¹⁵ Zoran Kravar upozorava da je nekoliko Ujevićevih pjesama ove vrste postojano prisutno u antologijama hrvatskoga pjesništva. Na primjer u Kombolovoj *Antologiji novije hrvatske lirike* iz 1934, zatim u Mihalić-Pupačić-Soljanovoj *Antologiji hrvatske poezije XX. stoljeća* iz 1966. te u Pavletičevoj *Zlatnoj knjizi hrvatskoga pjesništva* iz 1970. Vidi Zoran Kravar, loc. cit., str. 168.

⁶¹⁶ Tin Ujević, „Savremeni čovjek ispovijeda se o poeziji“, SD IX, str. 141-149, ovdje 148.

„Mladi slijepci“ opisani hendikep otvara mogućnost uvida u dvojnu narav zbilje, što je bila tema i nekih drugih Ujevićevih pjesama izrazito misaonih aspiracija (npr. „San među stvarima“):

„Ti motre dušu. U dubine pilje,
no u daljine titrave ne jezde.
I duh je stanar crne, hladne spilje:
ne vide plavet, ne primaju zvijezde,

ko da svijet ima dvije protivne Zbilje.“

U nekim socijalnim pjesmama što su ostale izvan zbirke kritizira se suvremena masovna kultura, kao, na primjer, u „Modnim manekenima“ („Glatko lice, gdje se brašno lijepi, / prototip je i uzor svih lica, / samo bijela fizionomska skica, / gdje se madež besprijekoran lijepi.“), a u njima izneseni društvenokritički stavovi korespondiraju s mišljenjima koje je Ujević iznosio u novinskim feljtonima posvećenim aktualnom vremenu.⁶¹⁷

Ukupno gledano, može se reći da je većina Ujevićevih socijalnih pjesama koja nije uvrštena u zbirke u nekom smislu odviše realistična, kao da joj nedostaje poetska preobrazba koja bi transcendirala građu. Mogući je razlog što je poetska transformacija motiva iz svakodnevnoga života bila estetski učinkovitija kada je Ujević zbiljske fenomene sagledavao kroz utopijsku optiku, taj što je Ujeviću takva misaona podloga ponudila neke poetičke mogućnosti koje su mu više odgovarale. Utopijska svjetonazorna podloga, naime, zahtijeva određeni tip lirskoga subjekta, koji se obično naziva *poeta vates* i koji je proročki okrenut budućnosti. Takav je tip lirskoga subjekta prisutan u brojnim pjesmama iz *Ojadenoga zvona*, a neka obilježja diktije koja ga prate, poput patetičnoga i emfatičnoga govora, bila su odlikom Ujevićeva pjesničkoga stila i u starijim zbirkama.

Treba reći da nemaju sve Ujevićeve unanimitičke pjesme socijalnu temu, ali sve podrazumijevaju određene socijalne implikacije jer u planu imaju stvaranje budućnosti na humanijim osnovama. Takva aktivistička crta može se tumačiti kao nasljeđe avangarde (ostatak ekspresionizma), a osim već spomenutim kolektivnim tekstualnim subjektom (kao, na primjer, u pjesmi „Automati“: „Jer račun glasi, pod stupcem brojeva: / Lica su maske. Mi automati.“) u

⁶¹⁷ Usp. na primjer feljtone „Kraljčice“, „Cocktail“, „Suha Amerika u očima putnika“ i druge iz XII. i XIII. sveska *Sabranih djela*.

ovim stihovima vidljiva je i u potenciranju apelativne funkcije jezika, to jest u obraćanju čitatelju. Zorno to pokazuju početni stihovi antologijske pjesme „Pobratimstvo lica u svemiru“, koja stoji na početku ciklusa „Hrpe“: „Ne boj se! Nisi sam! Ima i drugih nego ti / koji nepoznati od tebe žive tvojim životom.“, ili početak pjesme „Majdani u biću na dvije noge“: „*Povijest mora biti pregažena! Gazi sa mnom / na svjetlosne budućnosne staze.*“.

U pogledu intertekstualnosti, Ujevićeve unanimitičke pjesme s društvenom temom imaju paralelu u pjesničkom opusu koji se često znao spominjati u vezi s Ujevićevim pjesništvom nakon tridesetih godina, ali čije međusobne veze nisu bile predmetom posebnih proučavanja.⁶¹⁸ Riječ je o pjesništvu Émilea Verhaerena, a naročito dijelu njegova opusa nastalom nakon 1895. te prevladavanja početne simbolističke i intimističke faze. Josip Tomić u članku „Tin Ujević i francuska književnost“ kratko se osvrnuo na utjecaj belgijskoga pjesnika na Ujevića te napisao da se mogu primijetiti mnoge sličnosti između Verhaerenove poezije i Ujevićevih pjesama napisanih nakon 1934, i to u vanjskoj formi i sadržaju te nabraja nekoliko Ujevićevih pjesama u kojima je taj utjecaj posebno vidljiv. Tomić zaključuje: „Ne radi se, možda, o svjesnom oponašanju, ali su uočljive mnoge vanjske sličnosti i neki srodni socijalni motivi u Verhaerenovoj i Tinovoj poeziji poslije 1934. godine.“⁶¹⁹

Ujević je 1951. u Zagrebu pod naslovom *Sunce u čovjeku* objavio izbor iz Verhaerenova opusa u svom prijevodu, no, prema vlastitim priznanju, belgijskoga je pjesnika čitao još početkom 1930-ih. U pismu Ivi Hergešiću iz 1935. – poslanom kao odgovor na Hergešićevu (pozitivnu) kritiku zbirke *Ojađeno zvono* – Ujević je protestirao zbog Hergešićeve tvrdnje da se Ujević dosta ugledao u moderne francuske pjesnike (među ostalima, i u Verhaerena)⁶²⁰:

„Valéryja poeziju nisam čitao; od svega temeljito samo Laforguea, jedan dio Verhaerena (ja sam pri redigiranju *O. Z.* za Maticu pročitao pet-šest svezaka Verhaerena, da vidim ima li sličnosti; našao sam jednu riječ: 'srce bitno – 'le coeur essentiel', pa ta mi riječ nije bila iz Verhaerena nego je paradoksalno baš taj put, jedini, nametnulo traženje sroka).“⁶²¹

⁶¹⁸ Usp. Ivo Hergešić, „O pjesmama Tina Ujevića“, u: Ivo Hergešić, *Strani i domaći*, Matica hrvatska, Zagreb, 1935, str. 156-164.; Stanislav Šimić, „Automat slobode“ [1937], u: Tin Ujević, *Rukovet prepjeva / Kritičari o Tinu Ujeviću*, str. 139-153, posebno 149; Josip Tomić, „Tin Ujević i francuska književnost“, u: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Liber, Zagreb, 1970, str. 431-446.

⁶¹⁹ Josip Tomić, „Tin Ujević i francuska književnost“, str. 445.

⁶²⁰ Ivo Hergešić, „O pjesmama Tina Ujevića“, str. 163.

⁶²¹ Tin Ujević, „Ivi Hergešiću (1)“, SD XIV, str. 394.

Neovisno o mogućim sličnostima, o kojima ću uskoro nešto više reći, te Ujevićevim svjesnim, nesvjesnim ili nikakvim ugledanjima u Verhaerenov opus, književnopovijesni je kuriozitet da je usprkos često isticanom utjecaju moderne francuske poezije na Ujevića, belgijski pjesnik tek jedan od dvojice modernih pjesnika francuskoga govornog područja čija je cjelovita djela Ujević preveo (drugi je Arthur Rimbaud).⁶²²

Tomićevo zapažanje da je Ujević od Verhaerena preuzeo vanjsku formu svojih pjesama ne može se nepobitno dokazati, ali ne može se ni zanijekati da određena formalne sličnosti među dvojicom pjesnika postoje. U *Ojađenom zvonu* tako na metričkoj razini prevladavaju slobodni i „oslobođeni“ stih, uz sporadično javljanje vezanoga stiha. Prva dva oblika pri tome čuvaju „relativno velik broj različitih ritmotvornih načela“, a čak i u slučajevima veće oscilacije u broju slogova i naglasaka Ujevićev stih „tendira jednolikoj, obično daktilsko-trohejskoj inerciji, koja dokida diskontinuitet među njihovim formama nejednakih dimenzija.“⁶²³ Drugim riječima, i Ujevićevi nepravilni stihovi čuvaju određene oblike pravilnosti naslijeđene iz metrički stroge esteticističke faze. Uz to, „oslobođeni stih“, kao neka vrsta poetičkoga kompromisa između nepravilnoga slobodnoga stiha i tradicionalnoga vezanog, u Ujevića se pojavljuje nakon radikalnih avangardnih pjesama kao funkcionalno specijaliziran oblik za pokušaje „da se pjesmom ne samo manifestira senzibilni subjekt nego i pošalje otvorena poruka suvremenicima“, to jest kao komunikativna poetska forma koja je upravo adekvatna za izricanje socijalnih sadržaja.⁶²⁴

Verhaerenov poetski, ali i uže metrički razvoj, tekao je usporedivim smjerom, od vezanoga k slobodnomu stihu. Tako je taj razvoj, naime, opisao upravo Ujević u kraćem pogovoru svome prijevodu izabranih pjesama: „I kao pjesnik prošao je kroz više razvojnih faza. Počeo je pisati u doba, kada je još Parnas bio u jeku; mnoge su njegove pjesme samo slike, rekli bismo odraz slika starih majstora u jakim, gromoglasnim riječima; uskoro je već, i to odlučno, zaplovio vodama simbolizma. Ni tu se nije zaustavio toliko da ne bi – gotovo sam i bez predšasnika – stvorio novi ritam koji je odgovarao dinamici savremenosti.“⁶²⁵

Dok Ujević u navedenom pogovoru oklijeva formu Verhaerenovih kasnijih stihova objasniti Whitmanovim utjecajem, ponavljajući tvrdnje Verhaerenovih apologeta da belgijski pjesnik

⁶²² O Ujevićevim prijevodima vidi detaljnu studiju Nevenke Košutić-Brozović „O prepjevima i prijevodima Tina Ujevića“, *Croatica*, XI/XII, 15-16, 1980/1981, str. 105-135. Ujević je svoj prijevod Rimbaudove *Sezone u paklu* objavio u splitskim *Mogućnostima*, god. II, br. 3, Split, ožujak 1955, str. 186-203.

⁶²³ Zoran Kravar, „Krlježina i Ujevićeva misaona lirika“, str. 140.

⁶²⁴ Slaven Jurić, „Formiranje Ujevićeva slobodnoga stiha“, str. 90-91.

⁶²⁵ Tin Ujević, „[Émile Verhaeren] Napomena o piscu“, SD IX, str. 17-23, ovdje 20.

nije poznavao Whitmanovu poeziju jer *Vlati trave* dugo nisu bile prevedene na francuski, u članku napisanom u povodu stogodišnjice Verhaerenova rođenja piše da je „sumnjivo i zloslutno“ tvrditi da ga nije poznavao jer je srodnost, usprkos očiglednim razlikama, prevelika.⁶²⁶ Svakako, Whitmanov dugački slobodni stih, himnički uzvišena dikcija te za uobičajene lirske standarde opsegom dugačka pjesma (s tendencijom ulančavanja u cikluse)⁶²⁷ nedvojbeno su mogli poslužiti kao poetička matrica Verhaerenovim i Ujevićevim pjesmama. Formalna metrička analiza i komparacija dvaju opusa ne ulazi u uži okvir ovoga rada, stoga se u nju nećemo upuštati, no iz intertekstualnoga aspekta čini se relevantno što je određeni tip poetske forme u Verhaerena i Ujevića koincidirao s pojavom specifičnih sadržaja.

Svakako, određene značajke unanimizma kao i interesa za socijalne teme mogu se pronaći u Verhaerenovoj poeziji te je, neovisno o pitanju doslovnoga utjecaja, potrebno istaknuti paralele s Ujevićevom. Kao polazište za usporedbu poslužit će nam kratki izbor iz Verhaerenova pjesništva u Ujevićevu prijevodu *Sunce u čovjeku*, koji sadržava cijelu zbirku *Mnogostruki sjaj* (*La Multiple Splendeur*, 1906) te nekoliko pjesama iz ostalih zbirki, i to je zasad jedini na hrvatskom objavljeni prijevod iz Verhaerenova pjesništva.⁶²⁸ Uz to, koristit će se i zbirkama *Polipski gradovi* (*Les Villes tentaculaires*, 1896)⁶²⁹ i *Lica života* (*Les Visages de la vie*, 1899)⁶³⁰ koje su u cijelosti u originalu dostupne na internetu.

Općenito se može reći da se Verhaerenov i Ujevićev pjesnički razvoj odvijao prema sličnom obrascu. Sljedeći odlomak iz monografije Stefana Zweiga o belgijskom pjesniku iz 1914. mogao bi stajati na početku poglavlja o Ujevićevu pjesništvu nakon 1930:

„Verhaerenovo oslobađanje od zaglušujućeg stiska vlastitih kriza bio je bijeg u stvarnost. Spasio se time što više nije tako strogo upirao pogled u sebe sama i duboko ispitivao svaki osjećaj radosti i patnje, nego se okrenuo svijetu pojavnosti i bacio u njegove probleme. On više ne mora sam stajati nasuprot svijetu; njegova je želja umnogostručiti sebe, ostvariti sebe u svemu što je živo, u

⁶²⁶ Tin Ujević, „Verhaerenova stogodišnjica“, SD IX, str 108-111.

⁶²⁷ Treba posjetiti, na primjer, da znamenita Whitmanova „Pjesma o sebi“ u prvom izdanju *Vlati trave* iz 1855. nije bila razdijeljena u zasebne pjesme. Brojčana podjela u 52 pjesme došla je tek u kasnijim izdanjima.

⁶²⁸ Émile Verhaeren, *Sunce u čovjeku*, Zora, Zagreb, 1951, nav. prema Tin Ujević, SD V, str. 255-344.

⁶²⁹ Émile Verhaeren, *Les Villes tentaculaires* [1896], Mercure de France, 1920. nav. prema [https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Villes_tentaculaires,_pr%C3%A9c%C3%A9s_des_Campagnes_hallucin%C3%A9es_\(Verhaeren\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Villes_tentaculaires,_pr%C3%A9c%C3%A9s_des_Campagnes_hallucin%C3%A9es_(Verhaeren)), pristupljeno 15. studenoga 2020.

⁶³⁰ Émile Verhaeren, *Les Visages de la vie*, Edmond Denan, 1899, nav. prema https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Visages_de_la_vie, pristupljeno 2. prosinca 2020.

svemu što izražava volju, ideju, oblik, svemu što je uopće u pokretu. Njegov pjesnički cilj sada nije toliko proučiti samoga sebe za sebe, koliko proučiti sebe u čitavom svijetu.“⁶³¹

Usporedo čitanje Verhaerena i Ujevića nedvojbeno nameće zaključak: i Verhaeren je, poput kasnog Ujevića (ili bolje rečeno: Ujević je poput Verhaerena), sklon vjerovanju u utopijske projekte. Manifestna Ujevićeva pjesma koja iskazuje povezanost pojedinca i svijeta, „Pobratimstvo lica u svemiru“, s poznatim stihovima „Mi smo svi prešli iste putove u mraku, / mi smo svi jednako lutali u znaku / traženja, i svima jednako se dive“, ima tako jasnu intertekstualnu matricu u Verhaerenovoj pjesmi „Život“ (iz zbirke *Mnogostruki sjaj*, 1906):

„Ljubiti žarko samoga sebe u svima drugima,
koji se jednako zanose u istim borbama
prema istoj budućnosti kojoj čujemo korak;
ljubiti njihovo srce i njihov mozak jednake vašima,
jer ih je boljela u crnim i bezumnim danima
ista tjeskoba, ista strava i ista žalost kao i nas.“⁶³²

Verhaerenova idealizacija čovječanstva te otvoreno iskazivanje nade da će povijest donijeti određeni etički zaokret zahvaljujući djelatnoj snazi udruženoga mnoštva još je jedna tematska značajka koja je u Ujeviću dobila svoj kasni, a možda i spontani, odjek. Antologijska Ujevićeva pjesma „Visoki jablani“ ima svojega dalekog srodnika u Verhaerenovoj pjesmi „Izabranici“. Navodim susljedno stihove iz obiju tekstova:

„Ali u samoći njihova je glava
ispravna i čista povrh mračne rulje
gdje i ne razumiju glupani i hulje,
kao vršak divnih zelenih jablana,
režući do munje vedri obzor dana.“

(„Visoki jablani“)

„Njihov samotni podvig je nerazumljen, pa što zato!

⁶³¹ Stefan Zweig, *Émile Verhaeren*, Constable et Company Ltd, London, 1914. str. 80. Nav. prema <https://archive.org/details/mileverhaeren00zweirich/page/82/mode/2up>, pristupljeno 18. prosinca 2020.

⁶³² Tin Ujević, [Émile Verhaeren:] „Život“, SD V, str. 291.

Kasnije će čitav svijet proći vratima
koja su oni otvorili uz rub nebesa na beskrajnost.
Nijedan se ne pita, gdje se njegov san završava,
te sami, gore na visu, oni podižu još više
nego su vrhunci, kojima gaze osunčani snijeg,
uvijek prema širem prostoru i većoj svjetlosti,
gromade svojega žara i svoje volje.“

(„Izabranici“)

Verhaeren u svoju poetsku viziju uključuje i moderni svijet tehnike, što je još jedna sadržajna poveznica s Ujevićem, a u suvremenim izumima ne vidi prijetnju čovjeku nego afirmira nove uvjete egzistencije: brzinu, energičnost, dinamizam. Stoga ne iznenađuje da su ga futuristi uvrstili među svoje preteče.⁶³³ Ovo obilježje Verhaerenove lirike može se ilustrirati stihovima iz pjesme „Munjeviti vlak“: „U jezi slušam, upijam u biće / grom vlakova što brzaju po noći. / To požar divlji pustoši prazninom, / a lupa gvožđa na ploči mostova / halabuči, te misliš da sili / na povraćanje vulkan, brda ruši.“ Kao asocijacija na ove stihove nameće se Ujevićeva pjesma „Strmoglavni voz“ iz *Ojađenoga zvona* („On će preletjeti polja na ivici šuma / da se vine u bregove gdje kurjaci tule / i da probije kroz tunele s dimom i sa čađom / naprijed s razbarušenom kosom od iskara“), no svakako je teško kategorički reći da je riječ o nekoj vrsti epigonstva, budući da je fascinacija svijetom tehnike bila toliko raširena u europskom pjesništvu 1920-ih i 1930-ih godina, dok se određene sličnosti u poetskom vokabularu i slikama mogu objasniti bilo tehničkim podrijetlom samih izraza, bilo figurativnom naravi poetskoga jezika koji poseže u tradicionalnu riznicu metafora (npr. „grom“ ili „munja“ kao oznake za brzinu).

Verhaeren, nadalje, tematizira i posljedice industrijske revolucije („Tvornice“) te socijalnu neravnopravnost („Burza“ i „Bankar“). Kritičan je prema nepravednoj distribuciji ekonomskih dobara, a radnike glorificira tonom i retorikom koji pak mjestimice neodoljivo podsjećaju na Whitmana:

„Grozničave i usopljene skupine radnika,
koji se isprsjete i prolazite diljem vremena
sa snom na čelu o korisnim pobjedama,

⁶³³ usp. Filippo Tommaso Marinetti, „We abjure our symbolist masters, the last lovers of the moon“ [1911], nav. prema *Futurism: An Anthology*, ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi i Laura Wittman, Yale University Press, New Haven-London, 2009, str. 93-95.

s plećatim i tvrdim trupovima,
tačnim i jakim kretnjama!
Stupanja, trke, stanke, nasilja, napori,
kakve gorde retke hrabrosti i slave
vi zloslutno zapisujete u moje pamćenje!“
(„Napor“)

Modernom velegradu posvećena je Verhaerenova zbirka *Polipski gradovi*, a ondje je pjesnik fasciniran pokretima gomila i nekim slućenim mističnim bitkom grada: „Njegova duša u tim divljačkim jutrima / kola u svakome atomu / teške pare i raspršanih koprena, / njegova golema i nejasna duša kao njegova velika kubeta / koja se gube u magli.“ („Duša grada“). Grad je velika tema i Ujevićeve poezije, naročito u pjesmama napisanim nakon raskida sa simbolističkom poetikom. Premda i lirski subjekt njegovih pjesama zna biti obuzet snažnim utiscima urbane vreve, kao u pjesmi „Fotoreporter s krilima arhanđela“ („Stari, novi svijete! Tvoje danas bit će sutra juče, / u mom srcu tvoje srce tuče. / Tvoj je čekić ispolinska pjesma, / tvoja ura frenetična česma.“), češće se u njegovim stihovima grad prikazuje kao izvor nelagode i otuđenja: „Pjesnik traži tmastu dušu grada, / poznaje njegove intimne kutiće / sluša šum što se u riječ sklada / i pozna zgradu kao biće. (...) Sve su litanijske bogorodice ovdje, samo nema Gospe Nade.“ („Strašni čemer noćne varoši“). Za razliku od Verhaerena koji je tražio i intuirao „dušu grada“, Ujeviću je grad mjesto gubitka duše, krajnji rezultat civilizacijskoga napretka kojega je cijena plaćena dehumanizacijom: „Da, pronašli smo nebodere i pločnike, / žarulje, nebodere, afiše, plakate, / pronašli smo auto i eksploziv, / ali smo izgubili dobro i grešno srce, izgubili prvobitnu dušu ...“ („Rasulo poezije bez ljubavi“).

S druge strane, premda je i kod Verhaerena grad prostor negativnih iskustava, on otvara mogućnost pojavljivanja novoga čovjeka: „A što znače zla i bezumni satovi / i kace opačine, u kojima vrije gradska zajednica, / ako nekoga dana iz dna magala i korena / iskrzne neki novi Hrist, izvajan od svjetlosti, / da uzvine prema sebi čovječanstvo / i da ga krsti na svjetlu novih zvijezda?“ („Duša grada“). Modernu civilizaciju Verhaeren doživljava ambivalentno, istovremeno je hvali i uzdiže, ali ističe i njezine mračne strane. U pjesmi „Mesarski štand“ („L'Étal“) govori o fenomenu prostitucije, a tom je društvenom problemu i Ujević posvetio pjesmu „Žrtve dječanstva“.

Ukupno gledano, Verhaeren s Ujevićem dijeli tematsku srodnost u pogledu afirmacije rada i čovječanstva, zatim pozitivnoga gledanja na tehniku kao polugu emancipacije čovjeka te

općenito interes za često oprečne facete modernoga urbanoga života. Na razini forme, postoje duboke analogije u pogledu pojave dugačkoga slobodnoga stiha (kod Ujevića češće „oslobođenoga stiha“) te pjesme dužega opsega. S obzirom na to, postavlja se pitanje može li se govoriti o intertekstualnom odnosu između dva opusa?

Odjeci Verhaerenova pjesništva u Ujevića znatni su te bi teško bilo reći da su posljedica slučajnosti. Budući da nije riječ samo o istim sadržajima u dvojice pjesnika, nego i o formalnim, metričkim analogijama, patetičnoj intonaciji te utopijskim projekcijama u sklopu kojih se promatraju i vrednuju pojave modernoga gradskoga života, podudarnosti su „strukturne“ prirode. Verhaerenova „dionizijska pjesma velegrada“⁶³⁴ u Ujevića je ostavila traga ili barem korespondirala s nekim njegovim vlastitim poetičkim traženjima. S druge strane, govoriti o epigonstvu ili plagijatu bilo bi pretjerano i nepravedno prema idiosinkratičnim crtama Ujevićeve zrele poezije. Lirski subjekt „opijen životom“, uživljen u ulogu kolektivnoga pjevača, tvrdoglav i prkosan pripadnik „okomitoga čovječanstva“, premda je mogao biti načinjen i prema Verhaerenovu modelu, u toliko je mjeri posvojen, interioriziran, i lokaliziran od Ujevića da ga je teško doživjeti kao izvanjski utjecaj.⁶³⁵ Osim toga, ne treba zaboraviti Ujevićevo otvoreno priznanje lektire Verhaerena izrečeno u eseju „Kod g. Andre Bretona“, gdje Ujević o belgijskom pjesniku i svom odnosu prema njemu piše ponešto drukčije no u navedenom pismu Hergešiću:

„Jedini francuski pjesnici koje sam uopće čitao bili su Baudelaire, Laforgue i Verhaeren, pa ni ovoga nisam poznavao u cjelini, ali Baudelaire, pored zamjerne umjetnosti i nauke o senzaciji, često mi je izgledao siv i štur, ishlapio, više u mirisu mrtvačnica; u Verhaerenu sam kao u budućnost vjerovao u slobodni stih i u suvremeni mitos industrijskoga proleterijata koji se više javlja kao očekivanje ili obećanje.“⁶³⁶

Zacijelo je Verhaeren u Ujevićevoj poeziji ostavio znatnoga traga, ali vanjske je „podražaje“ Ujević pretvorio u vlastite refleksije. Novak Simić u kritici *Ojadenoga zvona* opisao je odnos Ujevića i njegovih pjesničkih uzora na način koji, rekao bih, dobro pogađa i narav odnosa

⁶³⁴ Stefan Zweig, *Émile Verhaeren*, str. 90.

⁶³⁵ Nikica Petrak u članku „Tin, Verhaeren, zaboravljeno“, govoreći o knjizi Ujevićevih prepjeva Verhaerenove poezije *Sunce u čovjeku*, još je odlučniji u naglašavanju važnosti kreativnoga i originalnoga doprinosa hrvatskoga pjesnika u odnosu na predložak. Petrak Ujevićeve prepjeve opisuje kao „Ujevićevu knjigu stvorenu na Verhaerenove motive“. Vidi Nikica Petrak, „Tin, Verhaeren, zaboravljeno“, u: Nikola Batušić i dr. (ur.), *Dani Hrvatskoga kazališta 33: Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb-Split, 2007, str. 319-329, ovdje str. 322.

⁶³⁶ Tin Ujević, „Kod g. André Bretona“, SD VI, str. 95, istaknuo L.Š.

Ujević-Verhaeren: „Od Petrarke pa do Majakovskog u Ujeviću se ukrštaju i isprepliću svi pravci, sve forme, nastojanja i ostvarenja evropske lirike da se stope i ovaploće u neko posebno, samosvojno, ujevićevsko kazivanje, lirski izraz koji je premda sastavljen iz toliko raznih, toliko suprotnih poetskih elemenata koji se često puta i posve isključuju, samo njegov i ničiji više.“⁶³⁷

O intertekstualnom odnosu Verhaerenova i Ujevićeva pjesništva može se stoga, rekao bih, govoriti kao o odnosu koji bi bio donekle analogan relaciji koju je Ujevićeva poezija imala prema Baudelaireovoj u ranijoj fazi. Tekstualni tragovi postoje, postoje preuzimanja tema, stava lirskoga subjekta te određene koncepcije pjesništva (stariji bi proučavatelji zacijelo rekli: i srodni senzibiliteti), ali postoje i znatne razlike, kod Ujevića vidljive u portretiranju modernoga grada kao izvora nelagode. Tako da mi se čini da je književne veze između dva opusa u ovom slučaju najprimjerenije opisati danas općenito prevladanim, ali mjestimice ipak korisnim pojmom „utjecaja“.

Treba dodati i to da na planu sadržaja Ujević s Verhaerenom ne dijeli samo interes za socijalne i gradske teme. Verhaeren je naime znatan dio svoga opsežnoga poetskoga korpusa posvetio i apoteozu prirodnoga svijeta te apstraktnim kozmogonijskim pjesmama. U pjesmi „Svijet“, na primjer, iznosi poetsku viziju stvaranja svijeta, a ona tematski podsjeća na Ujevićevu pjesmu „Kozmogonije“. Postoji, međutim, i primjetna razlika: Ujevićev kozmos stvara demijurg, a kod Verhaerena se proces nastajanja svemira odvija sam od sebe.

Prirodni svijet u Verhaerenov tematski horizont ulazi, čini se, u sklopu pjesnikova interesa za neposredni odnos prema čitavome svijetu, koji on vrijednosno ne razlikuje dijeleći prirodu od civilizacije. Tu se vidi još jedna važna razlika u odnosu na Ujevićevo pjesništvo, u kojemu je prirodni svijet, u pravilu, za razliku od urbane civilizacije, izvor pozitivnih osjećaja, tako da slike grada i prirodni topos u njegovoj poeziji stoje u nekoj vrsti antagonizma.⁶³⁸ Verhaerenovi stihovi iz pjesme „Oko moje kuće“ mogli bi stajati kao *credo* Ujevićevim pjesmama posvećenim prirodnom svijetu, koje izražavaju njegov, od kritike često istican, panteizam:

„Da bih živio umno, čvrsto i pravično
svojim srcem, divim se svemu
onomu što treperi, živi i kipi
u nježnosti čovjeka i na uzvišenoj zemlji“

⁶³⁷ Novak Simić, „Tin Ujević“ [1934], u: Tin Ujević, *Rukovet prepjeva / Kritičari o Tinu Ujeviću*, str. 128-132, ovdje 130-131.

⁶³⁸ Usp. Vlatko Pavletić, *Ujević u raju svoga pakla*, Epifanija, Zagreb, 2008, str. 264.

Upravo je prostor prirodnoga svijeta okosnica Ujevićevih misaonih pjesama, stoga ću o njima govoriti u sklopu sljedećega poglavlja.

6.2. Misaona poezija

Novak Simić u prikazu zbirke *Ojađeno zvono* osvrnuo se na neke kritičke ocjene Ujevićeve poezije, a pri tome su mu naročito zasmetale tvrdnje prema kojima su Ujevićeve pjesme dekadentne i pesimističke, što su u povodu zbirki *Auto na korzu* i *Ojađeno zvono* izrekli neki književni kritičari iz katoličkih krugova (Ivo Lendić, Petar Grgec).⁶³⁹ Kao protutežu tezi o pesimizmu i dekadenciji Simić naglašava da je „smirena i blaga“ Ujevićeva poezija „sva u slavi i blagoslovu prirode i zemlje, sva u začaranosti i prostodušnoj ponesenosti i uzvišenju od malograđanske kaljuge“.⁶⁴⁰ U okviru takvih tematskih preokupacija, zaključuje Simić, ne može se govoriti o pesimizmu nego, upravo suprotno, o divljenju životu. Misli o slavljenju zemlje i prirode, o začaranosti i ponesenosti u potpunosti su utemeljene u govoru o *Ojađenom zvonu* jer je, uz suvremeni velegrad, priroda najvažniji prostor i motiv zbirke. Pjesme u slavu prirode koncentrirane su u zbirci u ciklusu pomalo zagonetna naziva „Zemlja i doba zraka“, ali diljem zbirke zapravo se nalaze tekstovi u kojima se lirski subjekt, pjevajući laudu prirodi, prikazuje kao „apologet bitka i bivanja“.⁶⁴¹

„Da sam zbilja blažen meni biva jasno
od ljubavi što mnogo volim neizmjerne stvari.
U meni kuca srce, a u njem biva glasno
tepanje duboko bezimene stvari.“

(„Dušin šipak“)

„Radujte se suncu s njegovim milostima,
jer je sunce krotko trulim kostima.
Divite se suncu s travom i vijencima
i sa svježim hladom među zdencima.“

(„Dobrote dobrog sunca“)

⁶³⁹ Dragomir Gajević, *Tin Ujević u jugoslovenskoj književnoj kritici*, str. 198-200.

⁶⁴⁰ Novak Simić, „Tin Ujević“, str. 129.

⁶⁴¹ Tonko Maroević, „Romar i mag riječi“, str. 37.

Navedeni stihovi, kao i brojni drugi u zbirki *Ojđeno zvono*, doista potkrepljuju tvrdnje o divljenju životu i apologiji bivanja kao stavovima koje tekstualni subjekt opetovano iskazuje o izvanjskom svijetu. Upravo vrijednosni odnos tekstualnoga subjekta prema temi pjesme istaknuo je Zoran Kravar u svojem prodornom čitanju Ujevićevih zbirki *Ojđeno zvono* i *Auto na korzu* kao jedno od najvažnijih obilježja ove poezije, a ono se u tekstovima manifestira kroz modus oratorske intonacije. Budući da oratorske pjesme u načelu kao svoj predmet, uz temu, koriste i „okolne faktore govora“, a u tom smislu vrlo često izražavaju emotivna stanja pošiljaoca, referentna funkcija jezika, upozorava Kravar, podvrgava se apelativnoj.⁶⁴² Stoga se prirodni topos, koji se, kako smo rekli, vrlo često pojavljuje u *Ojđenom zvonu*, u ovim pjesmama ne pojavljuje u skladu sa žanrovskim okvirom pejzažne pjesme, kao objektivni prikaz prirode ili kao alegorija na osnovi simbola što potječe iz prirodnoga svijeta (kao što je bio slučaj s, primjerice, „Visokim jablanima“), nego služi iskazivanju određene filozofske misli o specifičnoj naravi odnosa između subjekta i objekta. Tako, na primjer, u stihovima: „Iz mudrosti o Svemu vratit ćemo se / smoli stabala i mirluhu bilja;“ („Voćke blagoslova“) motivi iz prirodnoga svijeta ne koriste se u svrhu neutralnoga prikaza nego za iskazivanje misli od nadređenosti prirode čovjekovu umovanju te viziji da će se budućnost ciklički zatvoriti povratkom prirodnome iskonu.

Zoran Kravar Ujevićeve misaone pjesme opisao je upravo s obzirom na kategorijalni sistem koji se u njima može iščitati. U tom sistemu središnje mjesto pripada kategorijama subjekta i objekta, odnosno unutrašnjem životu kazivača i predmetnom svijetu koji ga okružuje. No, „da bi se u temi unutrašnjega, duševnoga, osobnoga života aktualizirala ideja subjekta, potrebno je da se taj život stalno prikazuje u interakciji s onim što transcendirira njegove granice.“⁶⁴³ Zbog toga subjekt i objekt u ovim Ujevićevim pjesmama često „komuniciraju“, ali kako je to u doslovnom značenju nemoguće, lirski subjekt osluškuje „govor prirode“:

„Stvari su oko mene duboko sadržajne.

Cvijeće ima značenja i riječi na rubu puta.

Vode šapću u noći neiskazane tajne,

i vjetar na mahove čudne maštanije šaputa.“

(„Produženi svijet“)

⁶⁴² Zoran Kravar, „Krlježina i Ujevićeva misaona lirika“, str. 142-146.

⁶⁴³ Ibidem, str. 160.

Ovakav odnos između subjekta i objekta, upozorava Kravar, vrlo je karakterističan za Ujevića te bez obzira na, ukupno gledano, raznorodnost motiva koji reprezentiraju kategoriju izvanjskoga svijeta, svi dijele zajedničku crtu, a to je usmjerenost prema subjektu i njegovim spoznajnim i osjetilnim radnjama:

„Stoga je za Ujevića nadasve tipično da motivske reprezentante objektivnoga svijeta proširuje brojnim metaforičkim oznakama radnja, odnosa i svojstava koje uvijek izražavaju jednu sugestiju: da je istina objektivnoga bitka u relacijama i kvalitetima kojima se on objavljuje subjektu, u njegovoj, dakle, osjetilnoj dostupnosti, smislenosti, ljepoti. Ta snažna tendencija da se pojave u objektivnim prostorima prikažu kao poruke, kao znakovi za subjekt, kao 'mistički glasonoše', vrlo se dosljedno manifestira u mješovitu leksiku Ujevićeve naturističke motivike, kojem je cilj zaokrenuti svrhu svega izvanjskoga prema subjektu.“⁶⁴⁴

Kravar naglašava da je izvanjski svijet u Ujevića smješten ili u neodređene, daleke prostore (kao, na primjer, u pjesmi „Pogledi u praskozorju“) ili u prirodni pejzaž (kao u pjesmama ciklusa „Zemlja i doba zraka“), pri čemu je, dodajmo, ovaj drugi slučaj znatno više zastupljen. S druge strane, lirski subjekt je u pjesmama, ističe Kravar, često zastupan putem oznaka za osjetilne organe. Svakako treba podvući da je Ujević neobično velik broj pjesama posvetio temi očiju i njezinim metonimijskim oznakama (pogledi, prozori, sljepilo, vizije):

„Oči kažu. Oči kažu da nas boli
i kakve smo čudne duše kad smo goli.
Čemu nije ravan majstor, ni najveći,
oči, zrele oči, to će ravno reći;
plamen kojim starac u grb skori gleda
nehotice vidim već u oku čeda.“

(„Mašta povodom očiju“)

Gledano u cjelini topos očiju predstavlja lajtmotiv koji se provlači kroz cijeli Ujevićev pjesnički opus, no s djelomice promijenjenim značenjima. Tako smo u čitanju zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna* pokazali njegovo ranonovovjekovno amorozno porijeklo, pri čemu treba reći da su motivi gledanja i oka sa svojim izvedenicama, ali i zaprekama gledanju („mrene“, „magle“)

⁶⁴⁴ Ibidem, str. 169-170.

posebno zastupljeni u *Kolajni*. Ivana Drenjančević posebno je u toj zbirci analizirala odnos subjekta kao promatrača i žene kao objekta promatranja te primijetila da je ondje žena „uvijek gledana, ali nikada i viđena, dana samo preko tragova svoje odsutnosti“.⁶⁴⁵ Ista tematika Ujevića će zanimati i u kasnijim pjesmama pa će u *Žednom kamenu na studentu* niz pjesama biti posvećen „motrenju“ („Prozor“, „Prozor na ulicu“) ili nemogućnosti „motrenja“ zbog starenja i skore smrti:

„Bez očiju će ostati naša kuća,
bez pravih pluća zgušeno nam tijelo:
i sapeti će naša nadahnuća,
taj mrak i mraz, to sezonsko opijelo.“

(„Nostalgija prozora sučelice“)

„Dom sanja leži u trepavicama,
kao ptice u gustome granju,
kao ćilim u sitnome tkanju,
a oči žive i umrijet će s nama.“

(„Pokop očiju“)

Ponekad će tema uzajamnoga gledanja poslužiti za prikaz društvenih razlika. To se zbiva u pjesmi „Ukršteni pogledi“, u kojoj su suprotstavljena dva klasno razdvojena svijeta; pripadnici dvaju društvenih razreda žive jedni pokraj drugih, no usprkos toj blizini nepremostivo su udaljeni: „Jedni gledaju s prozora. / Jesu ljudi loža i balkona. / Svaki sa svojeg trona. / (...) Drugi gledaju s ulice, / ili s puteva, iz parka, iz polja. / Oni ljube tuđe pragove / ili ližu prah pred oltarima, / a spavaju na klupi. (...) Jedna je tajna put i ulica / druga je tajna prag i prozor (...) jer dvije su tajne svega jedna tajna“.

Odnos subjekta i objekta u Ujevićevim misaonim pjesmama Kravar je tipološki opisao prema tri glavne situacije. U prvoj situaciji, subjekt i objekt nalaze se „u stanju neproblematične harmonije“, a veza između kazivača i okolnoga svijeta iskazuje se metaforama ljubavi ili bratstva. Pjesma „Da bi dušine riječi bile ispovjeđene za plemenita stabla“ dobro ilustrira takvu vrstu povezanosti subjekta i svijeta: „Moj duh vrišti u grozdu, u smokvi se debelo mazi, / u

⁶⁴⁵ Ivana Drenjančević, „Vizualnost 'Kolajne' Tina Ujevića“, str. 44, bilj. 7.

jabuci kao moma na svoje brektanje pazi (...) Ja klijem kao mlaz bilinski iz zemlje koju plodim, / i proljeća vječito čekam da se vječno ponovo rodim.“

Rekao bih da se u nizu pjesama u kojima se pojavljuje takva isprepletenost kazivača s prirodom, a koja se pjesničkim slikama imaginativno nerijetko iskazuje kao doslovna fizička povezanost pojedinca i biljnoga svijeta (pomalo evocirajući preobrazbe iz Ovidijevih *Metamorfoza*, na primjer onu Dafne u lovor) zapravo mogu iščitati elementi filozofije panteizma, koja se povremeno znala pripisivati kasnom Ujević.⁶⁴⁶ Mogli bi se, uz to, reći da je ovdje riječ i o posebnoj varijanti unanizma, u kojoj zajedničku jedinstvenu svijest ne dijele članovi neke društvene skupine nego čovjek i priroda: „O bršljane i divne povijuše, / vi ste dvije gole ruke na polu strasne i strašne duše.“ Stapanje subjekta s prirodnim svijetom prilično je udaljeno od reifikacije subjekta kakva se iskazivala u avangardnim pjesmama, ali i u nekim pjesmama iz *Ojađenoga zvona* (npr. „Automati“), no oba slučaja, čini se, nisu manje simptomatični izrazi krize modernoga subjekta.

I u zbirci *Žedan kamen na studencu* pojavljivat će se pjesme s temom zajedništva čovjeka i prirodnoga svijeta, premda će se u njima taj afinitet iskazivati manje ekstatičnim tonom: „I zato manje plači: heroji kane u astralna bića, / Misle se zaodjenuti u svjetlo čisto. / A mi ćemo u žilice biljke i u biljna povića, / u ovjenčanja čela, što je možda to isto.“ („Ovjenčanja“). Cvjetko Milanja je pjesme u kojima se može iščitati premreženost lirskoga subjekta i prirodnoga svijeta nazvao „pannaturističkim“ te upozorio da je tu značajku Ujevićeve poezije preuzela i dalje razvijala Vesna Parun.⁶⁴⁷

Harmoničan odnos subjekta i objekta kakav se pronalazi u dijelu Ujevićevih pjesama može se iščitati i u Verhaerenovim pjesmama posvećenim prirodi i slavljenju života. U pjesmi „Radost“ tako će njegov kazivač reći: „Postojim u svemu što me okružuje i prožima“, a u pjesmi „Ponos čovjeka“: „Ja sam sâm dio svijeta / što se ispolinski mijenja, / i ja sam brat šume i cvijeta, / vjetra i zraka, tla i stijenja / i zračne slike što se pari – / i sebe sama ljubim kroz sjaj stvari.“ Lirska egzaltacija koju, kako smo vidjeli, dijele hrvatski i belgijski pjesnik u pjesmama posvećenim modernome velegradu, proteže se i na pjesme s temom prirodnoga svijeta. Kod obojice je, čini se, riječ o tome da se kroz vitalističku optiku sav svijet pokuša sagledati kao cjelina, s kojom je pojedinac također povezan. Na primjer, kao što je Ujevićev tekstualni subjekt

⁶⁴⁶ Usp. „Ujevićeva je filozofija evoluirala od konfesionalnog monoteističkog stava do panteističke filozofije i humanitarne etike.“ Josip Pupačić, „Svjetlo u čovjeku“, *Krugovi*, br. 3-4, 1955, str. 233, nav. prema Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 125. „Panteističke zvuke“ spominje i Ivo Hergešić u članku „O pjesmama Tina Ujevića“, str. 162.

⁶⁴⁷ Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo 1930-1950.*, str. 69

suživiljen s prirodnim pojavama i godišnjim ciklusima, koji određuju njegov „bioritam“ („Slutim / da ću s ovom travom / da se probudim i ja / ispod mojih snjegova.“, „Predznaci proljeća“), i Verhaerenov subjekt jednako crpi snagu iz prirodnih sila:

„ – Ako ljubim, obožavam i strastveno pjevam
vjetar
te ako mu pijem žitko, živo vino
sve do dna čaše,
biva zato, jer on moje cijelo biće uvećava
i jer je prije nego je prodro kroz pluća i pore
u samu krv, od koje moje tijelo živi,
svojom grubom snagom ili blagošću dubokom
neizmjerljivo zagrio svijet.“⁶⁴⁸

(„U slavu vjetra“)

Druga moguća situacija odnosa između subjekta i objekta u Ujevićevim pjesmama, prema Kravaru, obilježena je propitkivanjem samoga čina motrenja i iskazivanjem sumnje u kvalitetu i narav onoga što se vidi.⁶⁴⁹ Nerijetko je, pritom, razlog „slabljenja receptiviteta“ tekstualnoga subjekta propadanje njegove organske podloge (uslijed starenja), što Kravar, između ostaloga, ilustrira pjesmom „Dječji ugao“. U ovoj iznimnoj pjesmi, dodajmo, relativizacija slike svijeta zbiva se zbog odabrane perspektive naznačene već u naslovu. Zapravo, središnja je tema pjesme sama perspektiva, u nekom smislu razdvojena od subjekta, što je, na sadržajnoj razini, vidljivo u nizu stihova u kojima se, paradoksalno, govornik negira: „Ja nisam velik. Nisam malen. Nisam dubok. Ni plitak. / I niko mene ne zna. Ne marim da poznam / aršina; kako krv kola, i što puca u ušima.“ Na stilskoj razini postupak depersonalizacije iskaza odvija se učestalom upotrebom bezličnih glagolskih oblika ili glagola u trećem licu jednine: „Možda najbolje da izgori pečal / bez jadicovke i da pregoreno svjetlo / i boja života donese ljepotu iznutra / sazrelu u samoći i tišini. / Ne izraziti se. Ne dobiti parnicu / u javi tišme što je mnogo gruba. (...) I umrijeti bljedolik, u jesen na terasi negdje / ili na ljuljci između drveta, / sa odbljeskom u zjeni fantastičnih basna / i sa snom o dalekom ostrvu na vodi.“ Impersonalna perspektiva stvara efekt očučđenja, a naslov sugerira da je motivirana govornikovom dobi, no u tekstu nisu vidljivi

⁶⁴⁸ Tin Ujević, „[Émile Verhaeren:] U slavu vjetra“, SD V, str. 277-279.

⁶⁴⁹ Zoran Kravar, „Krlježina i Ujevićeva misaona lirika“, str. 173.

nedvosmisleni tragovi toga govornikova obilježja („Valjda dijete, ali koju godinu starije (...) sa zaboravom hrpe neozbiljnih stvari.“) nego se, rekao bih, prije može reći da se „čistoća pogleda“ nastojala postići dematerijalizacijom govornika: „I da poslije nikom nije krivo / što počinu u blagosti ko živio nije (...) i ko pruža ruke i ugasle oči / kroz lisnate krošnje i meso plodova.“ Takav postupak, koji je, kako je poznato, osnova Mallarméove poetike, stvara osobit dojam misaonosti i sabranosti jer ako govornika nema, postavlja se pitanje tko u tekstu govori? Još je radikalnija treća varijanta odnosa subjekta i objekta, prema Kravaru, jer u njoj subjekt iz sebe proizvodi vlastiti objekt.⁶⁵⁰ Takvo stajalište pruža krajnje zaoštren primjer spoznajnoteorijskoga interesa Ujevićevih misaonih pjesama, a Kravar njegovo filozofijsko porijeklo pronalazi u misaonoj tradiciji subjektivnoga idealizma, od Fichtea do Hansa Vaihingera i Ernsta Macha. Ujević, naime, u nizu pjesama postavlja pitanje nije li cijeli svijet izveden iz svijesti, to jest iz samoga čina gledanja:

„O majko prirodo! ima li u tebi kvasa,
ima li na dnu tebe zdravlja i soka duboka,
ako si samo klas nedohvatni iza nedohvatnoga klasa,
ako tvoj najdraži vidik vri iz zjene moga oka?“

(„Sablasti putovanja“)

„Ima u oku zapisanih mašta,
il mi u oko prenosimo svašta?“

(„Mašta povodom očiju“)

Prva navedena strofa inače zaključuje i pjesmu „Vizija putovanja“ (1932), koja nije uvrštena u zbirke, a u njoj su eksplicitno prisutni tragovi Platonove idealističke misli: „Ova je sadašnjost naša otisak od gipsa pravih stvari. / Treba da ih toplo potražimo gdje su izvorno razasute.“ Također, u zbirci *Žedan kamen na studencu* povremeno će Ujević odnos lirskoga subjekta i objektivnoga svijeta zasnovati u kategorijama subjektivnoga idealizma, no često će takva derivacija objekta iz subjekta biti utemeljena u stvaralačkoj moći subjekta. Drugim riječima, kreacija objekta bit će posljedica umjetničkih imaginativnih sposobnosti subjekta:

„Na svim lutanjima sporedne su građe.

⁶⁵⁰ Ibidem.

Zamamno je ono što se trajno mijenja.

Od sna krajolika nema ništa slađe;
on je prepun riječi, varnica i vrenja.

(...)

U mom oku trepti zablješteno čudo
od preobražaja odbjeglih vremena.
Te je sve nekako bez osi i ludo
kao ruševina straha i bremena.

Ogroman san oči u nedogled širi,
koje ne gledaju no stvaraju zbilju.
Iz njih radoznalost za novosti viri:
blažen, tko je sebi dočarao Milju.“

(„Kružna cesta sreće“)

Misaona poezija u Ujevićevu opusu nakon zbirke *Ojađeno zvono* bit će i dalje prisutna, no u zbirci *Žedan kamen na studencu*, kao i u pjesmama objavljenim u časopisima, a neuvrštenima u zbirke, moći će se, u cjelini, govoriti kao o misaonima tek u širem smislu, a ne u značenju koje je opisao Zoran Kravar: kao pjesmama utemeljenim na filozofskim osnovama subjektivnoga idealizma. Niz pjesama iz posljednje zbirke u kojima se iskazuju određeni nazori o svijetu i životu ne propitkuju odnose subjekta i objekta niti se u njima granice koje razdvajaju dva entiteta relativiziraju ili brišu. Kao ilustracija neka posluži pjesma „Obred utapljanja biserja“ iz posljednje zbirke, koja završava stihovima: „Vratimo zlato mulju rijeka i rudu rudnicima / i bisere drhtavim ustima mora, / jer je more mjesto bisera, / sinje i biserasto more.“ Iz navedenih je redaka jasno da se u pjesmi izražavaju određene misli o, recimo, „povratku prirodi“ ili o cikličnom kretanju bitka ili o čežnji za egzistencijom u kojemu će između pojedinca i svijeta postojati sklad, no subjekt je u takvim iskazima prisutan u najboljem slučaju posredno, naime ako pjesmu interpretiramo kao alegoriju.

U *Žednom kamenu na studencu*, međutim, u kontekstu govora o misaonoj poeziji u Ujevićevu opusu posebno mjesto pripada dugačkoj pjesmi koja je nastala znatno prije te je neobično dugo čekala na objavljivanje u knjizi. Riječ je o pjesmi „Ridokosi Mesije“, prvi put objavljenoj još 1926. godine.

„Ridokosi Mesije“ po mnogim su kritičarima jedna od najboljih Ujevićevih pjesama, koja, prema brojnim obilježjima teksta, posve apartno stoji u Ujevićevu opusu. Tonko Maroević

pjesmu je opisao kao epohalno svođenje računa, a Marko Grčić ocijenio ju je kao Ujevićevo najzrelije djelo, premda je napisano u trenutku kada je pred pjesnikom još tridesetak godina aktivne pjesničke karijere.⁶⁵¹ Pjesma se nedvojbeno izdvaja iz ostatka Ujevićeva poetskoga stvaralaštva, kako zbog svoje duljine, tako i zbog kompleksne kompozicije. Slaven Jurić, u dosad najpotpunijem čitanju teksta, zbog navedenih je obilježja, a napose zbog polifonoga kompozicijskoga plana te narativne organizacije odnosa između pripovjedača i ostalih govornika „Ridokose Mesije“ uvjerljivo opisao kao poemu.⁶⁵²

Ako pjesmu promotrimo u odnosu na misaonu liriku iz *Ojađenoga zvona*, u „Ridokosim Mesijama“ također su vidljivi znakovi Ujevićeva unanizma zasnovanoga na utopijskim projekcijama budućnosti:

„Budimo kao mravi u gradnji mravinjaka,
u ponor već se obara svemiru kupola od kristala.
Da nema više i nižeg, da nema slaba i jaka,
no da smo ravnopravni gosti na piru pod svjetiljkom Ideala.“

No ključna je razlika u odnosu na mlađe pjesme u tome što su iskazi koji iznose viziju novoga društva ovdje pripisani tek jednom glasu u polifoniji glasova što u pjesmi dolaze do izražaja (što je grafički jasno označeno navodnicima kao signalima upravnoga govora). Time se iskazana utopijska poruka relativizira kao tek jedan od mogućih pogleda na tijek povijesnoga hoda, a k tome monolog u kojemu se iznosi dobiva skeptičku repliku u monologu drugoga govornika. Slaven Jurić zbog takva višeglasja u tekstu te suprotstavljanja utopijskih i distopijskih svjetonazora zaključuje: „I 'Ridokosim Mesijama' neprestano se provlači sinkretička misao o sudbinskoj nužnosti religioznog, magijskog i estetičkog martirizma, ali poema ne završava naziranjem svijetle budućnosti, nego potenciranjem indiferentnosti i nezadovoljstva gomile (...) U tom je svjetlu poema 'Ridokosi Mesije' Ujevićeva najkompleksnija, ali možda i najapstraktnija poetska dijagnoza svjetskopovijesne zagonetke i uloge istaknutoga pojedinca u njezinu odgonetanju.“⁶⁵³

⁶⁵¹ Tonko Maroević, „Romar i mag riječi“, str. 35; Marko Grčić, „Ridokosi Mesije (glosa o čežnji)“, *Kolo*, god. VIII, br. 11, 1970, str. 1227-1232.

⁶⁵² Slaven Jurić, „'Ridokosi Mesije' u svjetlu moderne poeme – žanrovski okviri i diskurzivne mogućnosti“, u: Marina Protrka Štimec i Anera Ryznar (ur.), „*Ja kao svoja slika*“. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, Hrvatska sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu Zagreb, 2020, str. 153-169.

⁶⁵³ Slaven Jurić, „'Ridokosi Mesije' u svjetlu moderne poeme – žanrovski okviri i diskurzivne mogućnosti“, str. 167.

Ujevićeva jedina poema svoj europski pandan ima u velikim modernističkim poemama i lirskim ciklusima, kao što su Eliotova *Pusta zemlja*, Rilkeove *Devinske elegije* i Poundova *Pjevanja*. Od ostatka pak Ujevićevih misaonih pjesama odvaja se artikuliranom skepsom prema utopijskim projekcijama i rezignacijom u odnosu na projekt emancipacije čovječanstva, koji će, paradoksalno, biti toliko karakterističan za kasniju dionicu Ujevićeva pjesništva.

Misaone pjesme iz tridesetih godina zacijelo su najsamostaljniji dio Ujevićeva opusa. U intertekstualnom pogledu, osim spomenutih zajedničkih tema s nekim Verhaerenovim pjesmama, u njima se ne mogu pronaći tragovi intertekstova koji bi bili konstitutivni za značenje pjesama. Premda Kravar Ujevićeve misaone pjesme promatra u usporedbi s Krležinima, riječ je vremenski podudarnoj pojavi jednoga tipa lirike u opusu dvojice književnika, dakle o tipološkoj srodnosti, ali ne i o intertekstualnim vezama između Krleže i Ujevića. Može se reći da je funkciju interteksta u Ujevićevim misaonim pjesmama preuzela specifična spoznajna problematika, koja je ponudila drukčiji referentni okvir, što je, u konačnici, polučilo zavidne estetske rezultate.

6.3. Pejzažna pjesma i poetska veduta

Ako u *Žednom kamenu na studencu* pogledamo niz pjesama smještenih u prirodni ambijent, primijetit ćemo da u većini nema ni egzaltirane „pannaturističke“ interakcije subjekta i objekta ni radikalnoga subjektivnoidealističkoga stava prema kojem subjekt konstruira svijet oko sebe, što je bilo karakteristično za misaone pjesme smještene u krajolik iz zbirke *Ojađeno zvono*. Prirodni svijet nepobitna je danost u kasnijim pjesmama, a predstavljen je kao izvor vitalne energije za subjekt. No budući da je u vremenskoj perspektivi nadmoćan ograničenosti individualne egzistencije, prirodni svijet u ovim je tekstovima postavljen kao vitalno superioran lirskom subjektu:

„Pet stabala! Kako ih reći? Nametnuti im imena?

To je naših pet glasova bez moći grla!

Pet stabala! Ja sam pao! A nadživjela su vremena,

i kao da uskrsava dah ta kob neumrla.“

(„Pet stabala“)

„Prihvatio sam sve što vrije,

što pjeva i što strasno ljubi,

taj polet koji život grije,
nezasitnika mene ubi.“

(„Vrućice od peluda“)

„Ali čovjek, kad prođe tim putem, pijan od mladoga vina,
pita: zašto se ljulja i na nogama gega?
Te male čarobnice, te rasipnice toplina,
one su navijek obajale i na smrt omamile njega.“

(„Tarma na obroncima“)

Ujević je u *Ojadenom zvonu* napisao niz misaonih pjesama u kojima se, prema riječima Ante Stamaća, u lirskome govoru poništava odnos između „ja“ i svijeta, to jest u kojima se zbiva bergsonovska „recipročna penetracija“ subjekta i objekta,⁶⁵⁴ a nju je detaljno prema tri osnovne situacije raščlanio Zoran Kravar. No u *Žednom kamenu na studencu* subjekt i objekt, iako i dalje u odnosu međusobnoga afiniteta, uspostavljaju se u svom zasebnom bitku kao jasno razlučeni i nepremostivo razdvojeni. Pri tome, lirski subjekt primjetno se povlači iz poetskoga diskursa, zbog čega se, kako je primijećeno, u posljednjoj Ujevićevoj zbirci pojavljuje „neuobičajeno velik udio pripovjednog i deskriptivnoga“.⁶⁵⁵ Time se, rekao bih, može objasniti i pojava pejzažne pjesme u kasnoga Ujevića.

Naime, nekoliko pjesama iz *Žednoga kamena na studencu* može se bez poteškoća uklopiti u taj konvencionalni žanrovski lirski obrazac. Pjesma „Mrki čempresi“, na primjer, eksploatira uobičajenu konotaciju čempresa kao perenijalnog simbola vječnosti i(li) smrti. U jednom trenutku lirski subjekt zamišlja da se preobražava u čempres, no ta je kontaminacija subjekta i objekta kratkotrajna epizoda u razvoju pjesme, naznačena kao posljedica intencionalnih imaginativnih stremljenja kazivača. Distanciranost između govornika i predmeta, kakva je inače uobičajena kod objektivnoga opisa, ubrzo se opet uspostavlja: „...Načas bivam čempres. Ja sam taj rast mrki, / sav u se zadubljen i pun mesna mraka. (...) Čempresa ne mijenja hod godišnjih doba. / Uvijek je pokriven on što nema cvijeta.“

Pjesma, inače, donosi i primjer citatnosti jer pred kraj pjesme Ujević navodi ulomak iz Saadijeva *Dulistana*, u vlastitom metričkom prepjevu (stih pjesme je trohejski dvanaesterac, a

⁶⁵⁴ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 123-138.

⁶⁵⁵ Slaven Jurić, „Žedan kamen na studencu“, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. IV S-Ž, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2012.

strofa katren), i to kao ilustraciju dihotomije prolaznost/vječnost na kojoj se zasniva značenjski sloj pjesme:

„Ne pokloni srce prolaznosti stvari.
Daruj, kad su stalne poput toka rijeke.
Kad su ruke pune, ti ih istovari;
kad su ruke prazne, neka vijek te čeka:’

šeik Saadi zbori u svom Đulistanu.
Te kada se sjetnim puteljcima noća,
ovdje i u gradu ja sam u svom stanu,
jer me vjerno prati čvrsti drug, Samoća.“

Budući da je eksplicitni citat najjednostavniji oblik intertekstualnosti, s obzirom na to da se porijeklo i autorstvo interteksta može nedvojbeno utvrditi, kada Ujevićev poetski tekst i priziva drugi književni tekst – što je općenito netipično za ovu fazu – čini to zapravo konvencionalnim postupkom, strogo poštujući linije razgraničenja između tekstova.

U opusu kasnog Ujevića ima još primjera pejzažnih pjesama. U *Žednom kamenu na studencu* tako se mogu opisati „Gruda zemlje“, „U spuževoj kućici“, „Vitezovi šafrana“, „Žuta stabla na mjeseci“, „Duša klepsidra i tijek rijeke“, kao i pjesme „Eros slika krajolik“ te „Svirala modre uvale“, premda posljednje dvije zapravo više predstavljaju poetske mitološke sličice jer njihovim pejzažima defiliraju Eros i Satir. Pjesme neuvrštene u zbirke također donose niz pejzažnih pjesama, kao što su „Hodočašće po Zagori“, „Svratište sub Iove Divo“, „Maslina i smokva u morsku obalu“, „Put u planinu“, „Velečasna maslina“, „Izvor-voda“, „Ep o vrapcu među pahuljicama“, kao i niz drugih. Pretežno je u ovim pjesmama opis prirodnoga ambijenta nadograđen refleksijama lirskoga subjekta koje imaju karakter „posljednjih spoznaja“.⁶⁵⁶ Slutnja o bliskoj smrti kao konačnoj graničnoj situaciji motivira kazivačevo prebiranje po „uspomenskom tijestu“:

„Od očiju, slika, vidika, krajolika
boli srce uspomena.
Plačem zbog jednog sjedala na hridi,

⁶⁵⁶ Tonko Maroević, „Pet stupova. Zagovaranje kasnijeg, glasnijeg i 'opasnijeg' Ujevića“, str. 148.

Žao mi je modre dalji i planine.
Nepromijenjene crte traju
u zdencu uspomena:
tu nema vrata.
Potražit ću ih k vrhu gore, k nebu;
u kupelji vedrijeg kisika.
I reći ću im: 'Vrata, trebam boja, slika,
prostranih vidika;
dajte da ljubim tu varavu dalj.“

(„Put u planinu“)

Kao varijanta pejzažne pjesme u kasnog Ujevića pojavljuje se i pjesma smještena u urbani prostor, svojevrsna poetska veduta. No za razliku od ranijih socijalnih pjesama posvećenih negativnim fenomenima modernoga grada, u ovim tekstovima izostaje kritički naboj kazivača prema gradu. Prikaz grada, doduše, nije ni ovdje afirmativan, i u sada su u tekstu prisutni likovi pijanaca i siromaha, ali govornikov odnos prema tim pojavama pomirljiviji je. Poetska forma također je znatno više konvencionalna, a često se pojavljuju tradicionalni metrički i strofički oblici, kao, primjerice, trohejski dvanaesterci i katren:

„Svaki fenjer sad je spomenik nad grobom.
Ukočen od mraza svjetlosni je zdenac.
Skitnik bi se htio, nespokojan sobom,
objesit na svaki mirogojski vijenac“

(„Žuti mjehuri oko svjetiljaka“)

„Ulica – ta to je gradska panorama,
gdje voze ćumur i mrtvačka kola,
gdje se prosipa sijeno i slama
čađava, strašna, prazna i gola.“

(„Prozor na ulicu“)

Cesarićevski odjeci u ovim Ujevićevim stihovima zacijelo se mogu objasniti time što se Ujević i na planu forme i na planu sadržaja u jednom dijelu svojih kasnih pjesama oslanjao na „estetiku

građanske svakidašnjice“⁶⁵⁷ te je velike kozmičke prostore svoje poezije ili ambiciozne društvene vizije iz prethodne zbirke zamijenio ograničenjem na neposredna iskustva što ih pruža prosječni urbani život.

Jedna od posljednjih objavljenih Ujevićevih pjesama „Tramvaji do Selske ceste“ (1955) u nekom smislu povezuje, ali i suprotstavlja urbani i prirodni prostor njegove zrele poezije. Kao kasni primjer Ujevićeve „tramvajske lirike“ (isti motiv, podsjećam, prisutan je i u avangardnoj pjesmi „Sutrusni tramvaji“ iz 1921) lirski subjekt tramvajem prolazi kroz zagrebački kvart Trešnjevku te dolazi do ruba grada gdje započinje polje suncokreta. Tekst u tom trenutku zapravo iznevjerava temu najavljenju naslovom i pretvara se u pohvalu suncokretu, koji se preobražava u simbol pjesnika. Pjesma izrijezom završava intertekstualnom referencom na vlastitu ranu pjesmu također posvećenu heliotropskom simbolu („Suncokret“, 1911):

„U mladosti davnoj bio nam je znamen,
već smo drevno njemu napisali strofe,
jer se htio dići, poletan i mamen,
pa i danas gori, dušin grb, taj plamen,
glasao izraz za nas, tihe filozofe.“

Ujevićeve pjesme što prikazuju prirodni krajolik ili gradske vedute temelje se na zaokruženom referencijalnom prikazu isječka stvarnosti. Takav pjesnički postupak doima se konvencionalnim u odnosu na alogičke enumeracija i kataloge kaotičnih motiva što su se znali susresti u avangardnim pjesmama te je očigledno da kasni Ujević odustaje od pokušaja kreiranja novoga poetskoga jezika. Umjesto metajezične usmjerenosti na razigravanje pjesničkoga koda pjesme se sada referiraju na prepoznatljiv izvanknjiževni svijet. Usprkos takvu pomirljivom odnosu prema stvarnosti i uopće drukčijem shvaćanju pjesničkoga teksta, treba naglasiti da se realitet i u ovakvim pejzažnim pjesmama predstavlja isključivo putem jezika te da lirski subjekt ima aktivnu ulogu u njegovu osmišljavanju. Iako odnos subjekta i prirode u cjelini nije obilježen promišljanjem naravi odnosa između pojedinca i svijeta, kao u misaonim pjesmama, i u nekim pejzažnim pjesmama iz *Žednoga kamena na studencu* pojavit će se znakovi zapitanosti o relaciji Ja i Drugoga, u čijem korijenu stoji pitanje o zasnovanosti svake spoznaje ili istine: „I često se tako s vrha našeg bića / vidi gdje se oblak i vidokrug mijenja, / te smo svojim licem baš u dnu

⁶⁵⁷ Zoran Kravar, „Lijepo, ružno, sivo. O lirici Dobriše Cesarića“, u: Dobriša Cesarić, *Kadikad*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1997, str. 5-21.

otkrića / pjena s površine svemirskoga vrenja. (...) A drugi su samo varav mig u noći, / škakalj mraka što se bespućima pari. / To su trnci mravi u drvnoj truloći, / varka mjesečine na zelenoj bari.“ („Preobražaj oblaka i čeona mjesečina“).

No čak i u objektivnim prikazima krajolika danima u 3. licu iskazivanja, Ujevićev postupak nije lišen implicitnih misaonih konotacija. Tako u pjesmi „Gruda zemlje“ prikaz mediteranske ruralne sredine pokazuje određene antimodernističke crte, što se mogu sagledati u svjetlu potrage za autentičnim životom i izvornom cjelovitošću, što je kao problem obilježilo tzv. filozofiju egzistencije u prvoj polovici 20. stoljeća: „Ražanj se vrti sa zlatom jaganjaca, / i ovna peku Gospodu u slavu. / Crvena vatra plamen strave baca, / momci s iskara uklanjaju glavu. // Pune seljanke čerupaju vunu, / mladići skaču preko ognja brda; / a ono što se širi, diše, što vole i kunu, / tek je crna zemlja, zemlja, gruda tvrda.“

Iz navedenih primjera može se vidjeti da ni u kontekstu vlastite „pejzažne pjesme“ Ujević nije pjesnik samo jednoga glasa. Tema prirodnoga krajolika pružila mu je razne mogućnosti za realizaciju pjesničkoga teksta, a on ih je znao iskoristiti.

6.4. Fenomenološke pjesme: *Dinggedichte*

Još je u pjesmi „Uresi zemlje“ iz *Ojađenoga zvona* Ujević pjevao: „Danas mi otkrismo ljepotu u stvari“, a program koncentriranoga fenomenološkog poetskoga opisa različitih konkretnih predmeta iz izvanjske zbilje započeo je ostvarivati i u drugim pjesmama iste zbirke. Zoran Kravar tako je nazivom „Dinggedicht“ opisao pjesme „Strmoglavi voz“, „Kiklop na vodi, „Svetkovina ruža“ i „Drhtavi park“ iz *Ojađenoga zvona*,⁶⁵⁸ ali tek će u pjesmama iz četrdesetih i pedesetih godina ovaj tip pjesme u Ujevićevu opusu doživjeti puni procvat jer će znatan broj u tom razdoblju napisanih pjesama temeljiti svoju jezičnu izvedbu na promatranju, promišljanju i otkrivanju neke skrivene biti različitih pojava iz stvarnosti.⁶⁵⁹

Svakako treba reći da se klasifikacijsko razdvajanje „pjesme o stvarima“ od misaone pjesme može provesti samo uvjetno, budući da je i prvima refleksivnost, takoreći, imanentna jer su općenito usredotočene na to da iza konkretnih predmeta ustanove dublji poredak, često u obliku zaključne epifanije.⁶⁶⁰ Jednako tako i misaone pjesme svojim motivima žele ukazati na ono „iza stvari“, no, kako je upozorio Kravar, u misaonim pjesmama izricanje apstraktnih pojmova koji

⁶⁵⁸ Zoran Kravar, „Krlježina i Ujevićeva misaona lirika“, str. 162.

⁶⁵⁹ Usp. Michael Winkler, „Dinggedicht“, u: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 2012, str. 367-368.

⁶⁶⁰ Ibidem.

leže u podlozi konkretnih motiva najčešće počiva na zaokruženom kategorijalnom sistemu ili filozofskom pogledu na svijet.⁶⁶¹ U Ujevićevim fenomenološkim pjesmama, čini mi se, takva pojmovna zaokruženost izostaje te je za njih, u prvom redu, karakteristična bravurozna verbalna estetizacija predmeta, koji inače, sam po sebi, barem u tradicionalnom obzoru lirike, nije bio nositelj znatnijeg estetičkoga potencijala.

Dinggedichte termin je koji se najčešće koristio za označavanje korpusa Rilkeovih pjesama nastalih u srednjoj fazi stvaralaštva, za vrijeme boravka u Pariza, a okupljenih u zbirci *Nove pjesme* (1907), ali i pjesama nekih drugih pjesnika njemačkoga govornoga područja iz razdoblja kasnoga simbolizma, kao što su Eduard Mörike, Friedrich Hebbel i Conrad Ferdinand Meyer. Udžbenički primjeri Rilkeovih *Dinggedichte* obično uključuju pjesme kao što su „Vrtuljak“, „Pantera“ i „Arhajski Apolonov torzo“, ali treba reći da se o intertekstualnoj relaciji između Rilkea i Ujevića u užem smislu nedvojbeno ne može govoriti. Termin ovdje koristimo prije svega jer se naziv u širem smislu čini prikladan za tendenciju u Ujevićevu kasnom opusu da se čitava pjesmu posveti govoru o jednom predmetu te da se zaokruži efektom poantom.

Ako se pogleda motivski sastav Ujevićevih predmetnih pjesama, vidjet će se da je on vrlo raznolik. U pjesmama se nalaze motivi iz prirodnoga svijeta („Arteske vode“), iz svijeta životinja („Krilati skupštinari“, „Poniznost usuda konja“, „Golubica na krovu“, „Jezik gradskih ptica“), iz kućnoga inventara („Prozor“, „Vjetar u zastorima“, „Postelja, stan golotinje“), iz građanske svakodnevice („Stare razglednice“, „Pjesma o malom satu“, „Lift“), iz područja prehrane („Oda zelenom čaju“, „Razmaženosti kafe“), iz umjetnosti („Majstori dlijeta“), iz svijeta boeme („Mekoća perina“, „Ushiti cigarete“), iz područja ljudskoga tijela („Hymnodia to mou somati“, „Naviranje krvi“), ali i iz brojnih drugih segmenata stvarnosti, tako da ih je uopće teško sustavno klasificirati. Kao što je primijetio Tonko Maroević, stječe se dojam da u ovoj fazi „sve može biti povodom i sadržajem pjesme“.⁶⁶² Simbolički potencijali obrađenih sadržaja, pri tome, znatno variraju od motiva koje imaju dugu tradiciju u pjesništvu te stoga donekle ustaljeno metaforičko značenje, kao, na primjer, u pjesmama „Himnika i retorika zvona“, „Pjesma vatre u peći“ ili „Naviranje krvi“ do pjesama koje opisuju banalne i neznatne predmete, kao što su jednostavni napitci („Oda zelenom čaju“) ili satovi („Pjesma malom satu“).

Pjesnički postupak u većini ovih pjesama vrlo je sličan, a svodi se maštovitu verbalnu razradu središnjega motiva, koji se osvjetljava iz različitih aspekata. Ante Stamać u Ujevićevoj poeziji

⁶⁶¹ Zoran Kravar, „Krlježina i Ujevićeva misaona lirika“, str. 147.

⁶⁶² Tonko Maroević, „Pet stupova. Zagovaranje kasnijeg, glasnijeg i 'opasnijeg' Ujevića“, str. 145.

iz posljednje dvije zbirke uočio je dva načina razvijanja motiva: panoramski i centrirajući. Prvi bi opisivao postupak kompozicije u pjesmama što se više naslanjaju na avangardnu poetiku i stvaraju bujnu pjesničku „rijeku slika“, a drugi bi bio posljedica povećane koncentracije lirskoga kazivača koji se usredotočuje na pojedini motiv, dok se pjesma razvija kao „neprestano kruženje, putem kojeg se slike kao elementi opisa usredištjuju oko neke čvrsto izabrane točke: slike, osobe ili simbola“.⁶⁶³ Upravo ovaj drugi postupak Ujević koristi u svojim „pjesmama o stvarima“. Postupak mogu ilustrirati brojne Ujevićeve *Dinggedichte* iz posljednje zbirke, od „Improvizacije u katakombi“, anakreontske posvete vinu s pripadajućom književnom poveznicom („Je li ovdje rumen Lacko Vidrić drijema? / Ili Musa Ćazim sevdalinku snatri? / Ulrik Donadini nov igrokaz sprema? / Ili Martin Luther pripravlja se vatri“) preko pjesme „Pisma u daljine“, koja opisuje različite uzroke i tipove dopisivanja („I tako će neki na dan, kada pri trudu tragičan pane, / imati samo pisma i slike u džepu; / a drugi će u tuđini čuvati za stare dane / pisma u stolu, u ormaru, vezana, da mu čitaju slijepu.“) do pjesme „Majstori dlijeta“, posvećene umjetničkom stvaranju („Treba žaru tvari udahnuti dušu – / i kad moć stvorenja najdublje se sroči, / tjelesni junak još sputan za tmušu, / titanu su volje možda slijepo oči.“), koja temom podsjeća na Verhaerenovu pjesmu „Michelangelo“.

Dalibor Brozović Ujevićev fenomenološki prosede u svojem prikazu zbirke *Žedan kamen na studencu* ovako je opisao: „Pogled mu se zaustavi na detalju i on ga 'razradi' iznalazeći najskrivnije kauzalnosti, najtanje asocijacije, najdublje unutarnje oblike, pa bio taj detalj najobičniji kućni prozor, konj, čempresi ili svjetlo svijeća. Ili čak tipkačica. I na koncu svrši tako da je i prozor i tipkačica zapravo Tin u jednoj od svojih transmutacija, uspoređen savjesno i detaljno s raznovrsnim vidovima sižea što je bio povod pjesmi.“⁶⁶⁴

Brozovićev zaključak da se iza prikazanih motiva u pjesmi zapravo skriva pjesnik dobro opisuje stanje stvari. Pri tome, dakako, Brozovićevo „Tin“ ne treba shvatiti u biografskom smislu nego u smislu da je riječ o oznaci za kreativni entitet koji generira kompleksnu jezičnu rekreaciju opisanoga predmeta. Naime, fenomeni korespondencije, konja, ptica, zdenca, tipkačice, kao i brojni drugi u Ujevićevim *Dinggedichte* svoju novu, neobičnu ili skrivenu egzistencijalnu bit otkrivaju prvenstveno u sklopu jezičnoga univerzuma, tako da je isključivo područje jezika područje njihove eventualne transcendencije, a izvan njega njihovo je postojanje nezanimljivo i efemerno kao i prije, svedeno isključivo na aspekt uporabivosti i funkcionalnosti. Naime,

⁶⁶³ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 103.

⁶⁶⁴ Dalibor Brozović, „Tin Ujević: *Žedan kamen na studencu*“ [1955], u: Dalibor Brozović, *Rasprave i članci*, Matica hrvatska, Zagreb, 2015, str. 305-307, ovdje 306.

estetsko osmišljavanje svakodnevnih predmeta u Ujevićevoj poeziji temelji se na dominaciji izražajne funkcije pjesme (u odnosu na prikazivačku i metajezičnu), upravo onako kako ju je u svom modelu za analizu lirske pjesme opisao Zoran Kravar.⁶⁶⁵ Izražajna funkcija pjesme vezana je uz pošiljaočev emotivni odnos prema sadržaju, a u Ujevićevim „pjesmama o stvarima“, iako se više ne susrećemo s predimenzioniranim egotičnim tekstualnim subjektom kao u prvim zbirkama, u diskursu pjesme nazočnost subjekta i dalje je vidljiva u afektivnom prikazu teme.

Ekstremni primjer dominacije izražajne funkcije jezika u modernoj poeziji Kravar pronalazi u pjesmama koje polaze od motiva što nemaju afektivnu vrijednost, ali se pjesničkom retorikom počinju preoblikovati u afektivne predmete. U tom pogledu zacijelo je tema s najmanje afektivnoga potencijala opjevana u Ujevićevu opusu kućni cjevovod, ali dotična pjesma upravo ilustrira Kravarovu tezu od dominaciji retoričkoga prikaza nad predmetom:

„Pjeva voda u prohodima
srebrne melodije:
voda u kućnim cijevima
kao u živim kućnim crijevima
pjeva, popijeva
čitav jedan tajni život zvučni
što se ne smrzava, taj uzdah kućni–“

(„Melodije u kućnim cijevima“)⁶⁶⁶

Znakovito je ipak da Ujević pjesme posvećene skromnim i banalnim predmetima iz zbilje većinom nije uvrstio u zbirku *Žedan kamen na studencu* nego ih je u najboljem slučaju objavljivao po časopisima, a neke od njih nisu dospjele ni do kakve publikacija nego su poslije pjesnikove smrti pronađene u zagrebačkoj ostavštini. Čini se da ih je i sam Ujević smatrao tek svojevrsnim stilskim vježbama.

Činjenica što se Ujevićev tematski horizont u posljednjoj stvaralačkoj fazi nerijetko znao ograničiti na sadržaje iz neposrednoga životnoga okružja ne treba ipak sugerirati da su postupci deskripcije i narativnosti u potpunosti istisnuli misaone aspiracije njegove poezije. Predmet

⁶⁶⁵ Zoran Kravar, „Lirska pjesma“, u: Zdenko Škreb i Ante Stamać (ur.), *Uvod u književnost*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, ⁵1998, str. 379-412.

⁶⁶⁶ Kravar kao primjer dominacije izražajne funkcije navodi pjesmu Danijela Dragojevića „Vodovodne cijevi“, a s obzirom da Dragojevićeva pjesma u tematskom pogledu u Ujevićevoj ima očiglednoga preteču, učinilo mi se primjerenim uputiti na tu možda i nesvjesnu intertekstualnu relaciju.

sada postaje izazov mišljenju i pjesmom se nastoji ukazati na njegovu zanemarenu bit: „Zaboravili smo konja, no živi on u Pamtivijeku / možda i čudniji za misao no žirafa i zebra.“ („Poniznost usuda konja“).

Nadalje, Ujevićeve *Dinggedichte* često završavaju misaonom poantom koja na neki način proizlazi iz deskripcije različitih pojava likova predmeta. U pjesmi „Legenda svijeća“, na primjer, nabrajaju se različite vrste svjetla (učeničke lampe, seljačke luči, vjernički kresovi, rakete, logorske vatre, petrolejke) da bi se zaključilo da sva ta svjetla ukazuju na neki nevidljivi bitak, da vode „k sjaju što se ne može obuhvatiti golim rukama“, što se može interpretirati na različite načine. U pjesmi „Poniznost usuda konja“ žaljenje zbog toga što je moderni svijet zanemario dobru životinju motivira lirski subjekt na evokaciju slavne prisutnosti konja u osobnom i kulturnom pamćenju. Lik i bit konja metaforički se povezuju na kraju pjesme pomoću kozmičkoga fenomena Konjske Glave u zviježđu Orion, a pjesme završava utopijskom gestom poziva na zajednički pohod u slavnu svemirsku Budućnost:

„blagoslovljen mi bio, zadnji čuvaru fijakera,
ovom ljubavlju prečom od konjušnika i kočijaša,
o konju, što ne upravljaš nov nalet Odoakera,
ti si mi sjetan i prezren, ko polja i slobodna paša,

pa ipak tvoja je umna glava zapala u vijenac slave,
jer ja njen odraz naslućujem u svjetlu sućnosti:
pod Zetom Oriona, u pečatu Konjske Glave:
vozi me blagoslovljenom trgu želja: k sjajnoj Budućnosti!

I konjskoj glavi iz izvora kozmičke Lave,
i onda još i posljednjem ostvarenju svih nemogućnosti!“

Odnos stvari i njezine biti prisutan je tako i u Ujevićevim *Dinggedichte*, stoga se ovaj tip pjesničkoga teksta može smatrati podvrstom misaone poezije. No zbirka *Žedan kamen na studencu* donosi i nekoliko u užem smislu misaonih pjesama koje ne polaze od konkretnih predmeta nego propitkuju općenite kategorije postojanja. Pjesma „San među stvarima“ tako tematizira odnos vidljivoga i nevidljivoga aspekta zbilje, njihovu suprotstavljenost, ali i slučajno jedinstvo dvaju svjetova („Sve je sveza u životu“). Možda se upravo ona može iščitati kao

metapoetički iskaz koji objašnjava Ujevićev povećani interes za predmetima iz materijalne zbilje u najkasnijoj fazi stvaralaštva, premda uvijek s pitanjem o njihovoj idealističkoj pozadini. Na kraju treba reći da iako zbirka *Žedan kamen na studentu* donosi niz pjesama o konkretnim predmetima ili opisima prirodnoga i gradskog prostora, pjesama što se mogu shvatiti kao „noviteti“ najkasnije faze, to jest kao svojevrsno širenje mogućnosti poetskoga govora, premda ih odlikuju donekle konvencionalni jezik i forma, u posljednjoj zbirci nalaze se i pjesme koje čuvaju poetička obilježja što su karakterizirala prethodne faze. Iako se u opisanim pejzažnim i fenomenološkim pjesmama lirski subjekt povlači u drugi plan pred referencijalnim prikazom stvarnosti, u zbirci će se tako u nekim antologijskim pjesmama pojavljivati poznati „ujevićevski“ samosvjesni kazivač koji apodiktički objavljuje svoje istine: „Od mene počinje era koja još ne počne. / (...) / Još ću na kraju voljeti vrline / i pravi čovjek mene će da divi. / (...) Prebolio sam strasti, pa i ljutu pizmu. / Prekužio sam gnjev na vjerolomstvo. / Prostdušno se čudim vandalizmu. / Ja bivam mlađi. Svijete, ja sam tvoje potomstvo!“ („Ganutljive opaske“). Nekoliko pjesama iz ove najkasnije faze, nadalje, problematizira identitet lirskoga subjekta: „Ja se pitam često: tko sam ja, / ovaj tuđinac (...)“ („Moje nepoznato biće“), što je vraćanje nekim temama koje su obilježile pjesme iz *Ojađenoga zvona* („Zapis na pragu“) i *Auta na korzu* („Beznadni povratak“), dok se u drugima objavljuje pronalazak temelja bića, odnosno njegova ponora, što je postojana Ujevićeva tematska preokupacija:

„O moje tijelo! U tebi otkrih iskonsko trojstvo:
tvoju visinu, dužinu i širinu,
u tebi nađoh duh i dušu, moje svojstvo, mojstvo,
i u dnu njega nespokojstvo vječito, virovitu dubinu.“
(„Hymnodia to mou somati“)

Heterogenost posljednje zbirke ili, preciznije rečeno, posljednje faze pjesništva može se objasniti time što Ujević nikada do kraja nije raskidao s poetičkim naslijeđem svojih prevladanih etapa nego je, proširujući mogućnosti poetskoga govora (makar ponekad i svojevrsnom regresijom), odnosno prihvaćajući i prisvajajući nove poetske modele, istovremeno „pamtio“ iskustva prethodnih faza, bilo da je riječ o sadržajnim problemima bilo o formalnim aspektima njegove poezije. Ante Stamać tu je Ujevićevu stalnu otvorenost prema novom uz nemogućnost posvemašnjega prevladavanja staroga pregnantno opisao kao vrlo uvjetno shvaćenu evoluciju: „Ujević se često vraćao prohodanim stazama, on se doslovce

prisjećao svega što mu je omogućavalo *pisati*... Ostanemo li na profiliranju pojedinih postaja Ujevićeva pjesničkoga puta... tada bi se evolucija daleko prije sastojala u *neuspjelu negiranju poznatih poetičkih predložaka*...“⁶⁶⁷

Ako pokušamo sada odgovoriti na pitanje zbog čega je intertekstualnost izgubila svoju konstitutivnu ulogu u Ujevićevu opusu nakon zbirki *Lelek sebra* i *Kolajna*, odnosno *Auto na korzu*, kao mogući odgovor nudi se objašnjenje da je pisanje u osloncu na prepoznatljive intertekstove iz književne i kulturne tradicije, što smo nazivali intertekstualnošću u užem smislu, bila samo jedna od mogućnosti Ujevićeva pisanja. Kao takva ona nedvojbeno nestaje iz njegova kasnijega opusa, odnosno pojavljuje se tek sporadično, a dijakronijske intertekstualne veze prema pojedinačnim pjesničkim opusima i poetskim tradicijama sada nadomješta pojava pojedinih vrsta i tipova pjesama. Pjesničke vrste, kao što su misaona ili pejzažna pjesma, Ujević uvijek, doduše, ostvaruje u idiosinkratičnim varijantama, u skladu s vlastitim misaonim i tematskim preokupacijama, ali neka se njihova opća obilježja u njegovim poetskim tekstovima mogu jasno nazrijeti i pokazati.

No postavlja se pitanje bi li se kao intertekstualno u širem smislu, i to na razini čitavoga poetskoga korpusa, moglo opisati Ujevićevo pisanje na različitim poetičkim razbojima? Kod Ujevića se, naime, kao posebno upadljiva značajka na razini opusa, kao što smo pokušali pokazati, izdvaja njegova postojana transformacija i osvajanje uvijek novih mogućnosti poetskoga izražavanja, uz čuvanje usvojenih iskustava. Takav pluralitet pjesničkih glasova, koji se reflektirao u različitim načinima pisanja, ponekad u dijakronijskoj, a ponekad i sinkronijskoj perspektivi, kao da je više književnih persona nastanjivalo jednu stvarnu osobu Augustina Ujevića, može se, čini mi se, protumačiti kao Ujevićeva načelna intertekstualnost. Neka ovom prilikom ostane otvoreno pitanje može li se govoriti o jedinstvenoj osnovi koja bi ležala u podlozi toj polifoniji lirskih glasova što se iščitava u Ujevićevu opusu. Nedvojbeno je činjenica da Ujević nije bio pjesnik „lirske monokulture“⁶⁶⁸ te da je njegovo iskušavanje različitih poetika porodilo opus bogat mijenama, nadređujući statičnosti zaokruženoga književnoga svijeta načelo nedovršive otvorenosti i dinamike.

⁶⁶⁷ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 125-126.

⁶⁶⁸ Tonko Maroević, „Romar i mag riječi“, str. 43.

7. ZAKLJUČAK

Ujevićevu raznovrsnom poetskom opusu teško je pristupiti jedinstvenom metodologijom. U nedavno objavljenom radu o Ujevićevoj prozi Tomislav Brlek upozorio je: „Za Ujevića je analitički model *ili-ili* naročito nepogodan jer je kod njega sve naglašeno *relativno*, i u pogledu oblika i u pogledu sadržaja izrečenoga.“⁶⁶⁹ Premda je Brlekovo oštroumno zapažanje izrečeno u kontekstu kritike estetskoga privilegiranja Ujevićeve poezije u odnosu na njegovu diskurzivnu prozu u optici cijele plejade književnih kritičara i povjesničara kao pokušaj da se Ujevićevi esejistički, kritički, feljtonistički i ini tekstovi stave uz bok onim pjesničkim, ono se može primijeniti i u užem smislu na poetsku dionicu Ujevićeva djela. I u Ujevićevoj poeziji sve je naglašeno relativno i njegovu pjesničkom korpusu teško je pristupiti pomoću jednoga modela jer se promjenjivost i procesualnost toga opusa u vremenu teško može u cjelini obuhvatiti pomoću nekoga apstraktnog obrasca.⁶⁷⁰

Intertekstualna perspektiva,⁶⁷¹ usprkos ovim ograničenjima, nudi proučavatelju neke prednosti u pristupu Ujevićevim stihovanima tekstovima, iako se ni ona ne može dosljedno koristiti kao relevantan model njihova čitanja, bez određenih modifikacija, koje, recimo, zahtijeva sama građa. U tom je smislu u ovom radu, prije svega, metodološki bilo potrebno razlikovati tri razine pojma „intertekstualnost“. Pod intertekstualnošću u užem smislu tako sam smatrao relaciju Ujevićeva teksta prema pojedinačnom književnom djelu, opusu ili prepoznatljivoj poetskoj tradiciji, bez obzira je li ta relacija intencionalna, što će reći u tekstu vidljivim signalima od autora ovjerena, ili implicitna, pod čime mislim da su u tekstu njezini tragovi vidljivi, ali da je instanca odgovorna za njihovo prepoznavanje čitatelj.

Intertekstualnost u užem smislu plodna je metodologija za pristup Ujevićevu pjesništvu najranije faze (pjesmama iz *Hrvatske mlade lirike*), zatim pjesništvu rane srednje faze (zbirkama *Lelek sebra* i *Kolajna*) te jednom dijelu pjesništva srednje faze (dio pjesama iz zbirke *Auto na korzu*). Razlog tome je, dakako, što Ujevićeve pjesme u danom razdoblju naprosto vrve referencama na neke ključne tekstove hrvatske i europske književnosti. Dok su u najranijoj fazi

⁶⁶⁹ Tomislav Brlek, „Proza pjesnika Ujevića“, u: Marina Protrka Štimac i Anery Ryznar (ur.), „*Ja kao svoja slika*“. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, Hrvatska sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2020, str. 25-52, ovdje 33, isticanje u izvorniku.

⁶⁷⁰ Usp. „Evoluciju stoga u Ujevića valja shvatiti kao *neprekinutu procesualnost više ili manje pokazanih svjetova* i, sukladno, kao *procesualnost izdvojenih karaktera pjesničkog opstanka*.“ Ante Stamać, *Obnovljeni Ujević*, str. 126, isticanje u izvorniku.

⁶⁷¹ Namjerno izbjegavam upotrebljavati termin „intertekstualna metoda“ jer se, kako sam pokušao pokazati u teorijskom dijelu rada, o intertekstualnosti ne može govoriti kao o usustavljenom teorijskom pristupu.

središnji sugovornici u poetskome dijalogu istaknuti predstavnici nacionalne književnosti, poput Marulića, Zoranića ili Matoša, čijim se prizivanjem Ujevićev tekstualni subjekt želi u očima publike legitimirati kao predstavnik ili nastavljač sasvim osobite literarne tradicije, u fazi *Leleka sebra* i *Kolajne* glavne su reference Biblija i talijanski *trecento*, s Danteom i Petrarcom kao nosivim predstavnicima. Zbirke *Lelek sebra* i *Kolajna* na inovativan način isprepleću neke pjesničke postupke poznate iz biblijskih tekstova kao što su *Psalmi*, *Knjiga o Jobu* i *Knjiga Jeremijina*, s prepoznatljivim temama, motivima i konvencijama ranonovovjekovne amorozne lirike, iz čega nastaje jedinstven pjesnički jezik, sav uronjen u dva velika opusa književne kulture Zapada, ali i začuđujuće moderan, sposoban izraziti tlapnje, čežnje, tjeskobe i patnju modernoga subjekta, zahvaljujući začudnim metaforičkim skokovima, bogatom vokabularu i mjestimice nadrealnim pjesničkim slikama.

Govoreći o intertekstualnosti *Leleka sebra* i *Kolajne*, kao i dijela zbirke *Auto na korzu*, koji predstavlja zaključnu *coda* Ujevićeve intertekstualne igre s trubadursko-petrarkističkim poetskim obrascima, potrebno je istaknuti da navedene zbirke u prvom redu obilježava intencionalna i eksplicitna intertekstualnost ili ono što Genette u svojoj tipologiji intertekstualnih odnosa naziva *hipertekstualnošću*. Kada Ujević svoje lirske „molitve“, „leleke“ i „jadikovke“ oblikuje na podlozi biblijskih psalama, tužaljki i srodnih kršćanskih tekstova, on promišljeno u tekstu postavlja sadržajne i stilske signale koji u čitatelja evociraju književnu i kulturnu tradiciju na temelju koje želi da se pročita i njegov aktualni pjesnički tekst. Jednako vrijedi i za ljubavnu liriku tih zbirki. Impregniranost retoričkoga postava Ujevićevih ljubavnih pjesama danteovskim i petrarkističkim konvencijama, slikama i klišejima, identifikacija njegova lirske govornika s Danteom, Petrarkom ili trubadurima, odanima svojim obožavanim gospama, upućuje na izrazito samosvjesnu i artificijelnu narav ove Ujevićeve lirike. Intertekstualno čitanje *Leleka sebra* i *Kolajne*, između ostaloga, trebalo bi stoga poslužiti da se ukaže da naizgled spontani ljubavni izljevi i autentični patnički vapaji onoga koji govori u Ujevićevim pjesmama nisu neposredni emocionalni refleksi Tina Ujevića nego misaono osmišljene tekstualne tvorevine u čijemu je oblikovanju sudjelovala svijest koja je pred sobom imala neke stožerne dionice cjelokupne književne povijesti Zapada. Potrebno je to još jednom naglasiti jer je u proučavanju Ujevićeva pjesništva nemalo energije bilo utrošeno na dokazivanje stvarnih, povijesnih okolnosti koje su dovele do nastanka osebuje lirike pariških zbirki.

Ujevićeva poetska ljubavna patnja dana je kroz prizmu prepoznatljivoga povijesnoga *discours amoureux*, a čitanje koje naglašava takav književni postupak njegovu ljubavnu liriku prikazuje

nešto manje romantičnom no što se znala činiti, a znatno više intelektualnom, promišljenom i racionalnom. Ujević je upravo zbog toga posezanja za prethodnim književnim postignućima, zbog pamćenja tradicije i svijesti da postoje književno kodificirani diskursi iskazivanja sličnih stanja i emocija, moderan pjesnik. Teško je ovdje ne prisjetiti se eseja T. S. Eliota „Tradicija i individualni talent“ u kojemu Eliot tvrdi da tradicija uključuje „smisao za povijest“, a „smisao za povijest prisiljava čovjeka da piše ne samo s instinktima svoje vlastite generacije, već i s osjećajem da cjelina europske književnosti od Homera, i unutar nje, cjelokupna književnost njegove vlastite zemlje egzistira simultano i sačinjava simultani poredak.“⁶⁷²

Upravo takav, eliotovski, smisao za povijest vidljiv je u Ujevićevu stvaralaštvu od pjesama iz *Hrvatske mlade lirike* do *Kolajne*. Eksplicitno posežući za velikim pjesničkim tekstovima i opusima, od Villona i Biblije do Dantea i Petrarce, Ujević pokazuje da oni ne pripadaju samo prošlosti nego da moderni pjesnički tekst može iskoristiti dio u njima pohranjena semantičkoga naboja kako bi uputio poruku suvremenicima. Istovremeno, Ujević sebe sama dovodi u kontekst tradicije, a njegov tekst i intertekst u kompleksnim odnosima uzajamno se revitaliziraju.

Drukčije stoji sa simbolističkim intertekstom u Ujevićevu pjesništvu. Odabrani naziv interteksta pritom već govori da u ovom slučaju nije riječ o međuknjiževnim vezama s pojedinačnim opusom ili djelom nego s književnim pravcem, zbog čega ne čudi da nema eksplicitnoga upućivanja na ovaj intertekst u Ujevićevim pjesmama jer intencionalna intertekstualnost, da bi bila valjana pročitana, zapravo zahtijeva precizno označen, specificiran intertekst. No čak i ako suzimo okvire te simbolistički intertekst svedemo na tragove Baudelaireove poezije u Ujevićevoj, dolazimo opet do zaključka, usprkos mnoštvu tekstualnih potvrda, pa čak i povremenog eksplicitnoga spominjanja (kao u pjesmi „Lijepa naša tuđina“: „bit ću srećan kroz atome / na grobištu tik Baudelairea“), da je Baudelaire prije svega implicitno prisutan u hrvatskoga pjesnika.

Refleksi Baudelaireova odnosa prema kršćanstvu, opisana od Huga Friedricha pojmom „prazni idealitet“, zatim neki stilski postupci francuskoga pjesnika, karakteristične pjesničke slike i prostori pjesama (grob, tamnica) te općenito estetika sugestije vidljivi su na brojnim mjestima u Ujevića, ali ne može se reći da je Baudelaire igdje na jednak način prisutan u Ujevićevim pjesmama kao što su to Dante i Petrarca ili Job i Krist. Baudelaire, kao i općenito poetika francuskoga simbolizma, bili su nešto poput „ideja u zraku“ ili „duha vremena“ koji su u Ujevića ostavili traga – Ujević je izravno priznao čitanje cijeloga Baudelairea, ali i zaniijekao

⁶⁷² T. S. Eliot, „Tradicija i individualni talent“, u: T. S. Eliot, *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*, prev. Slaven Jurić, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 5-15, ovdje str. 6-7.

sličnosti – no ti su tragovi naizgled bešavno inkorporirani u Ujevićev tekst te je njihovo utvrđivanje zadaća isključivo čitatelja. Jednom utvrđeni oni ukazuju na intertekst, koji se sada doista doima poput palimpsesta jer je novi tekst nastojao izbrisati prethodni, ali autor u tome nije do kraja uspio.⁶⁷³

Jednako implicitnu prisutnost u Ujevićevu djelu manifestiraju pjesnički tekstovi Laforguea ili Rimbauda, ali i Émila Verhaerena, pjesnika, koji je, uz Whitmana, ostavio najviše intertekstualnoga traga u pjesništvu kasnoga Ujevića i između čijih opusa postoje začuđujuće korespondencije, što smo pokušali pokazati. U ovakvim slučajevima radi se o prešutnoj Ujevićevoj aproprijaciji tema i postupaka, a naročito se u tom pogledu koristio Baudelaireovim i Verhaerenovim pjesništvom. U opusima ovih pjesnika Ujević je pronašao osnovni impuls, ali je na temelju interteksta ispisao vlastiti tekst, prešućujući izvor jer je možda osjećao da vlastita pjesma estetskim dosezima to opravdava. „Nezreli pjesnici imitiraju; zreli pjesnici krađu; loši pjesnici upropaste što su uzeli, a dobri pjesnici od toga učine nešto bolje, ili barem drukčije.“⁶⁷⁴ Ovim Eliotovim mislima ne bi se zacijelo protivio ni Ujević.

U Ujevićevim pjesmama iz avangardne faze, koja vremenski pada u 1920-e godine, napuštaju se oba podtipa intertekstualnosti u užem smislu, eksplicitni i implicitni, a pojavljuje se poseban oblik radikalne otvorenosti pjesničkoga teksta prema čitavom verbaliziranom univerzumu, koji smo nazvali *apsolutna intertekstualnost*. Nasljeđujući neke poetičke tekovine simultanzma, futurizma i nadrealizma, u Ujevićev pjesnički tekst sada podjednak pristup imaju fragmenti velikih književnih djela prošlih epoha, kao i izrazi što upućuju na prozaičnu zbilju, fragmenti kolokvijalnoga diskursa, nazivi za tehnička prometalna, čak i skaredni izrazi, ali i štošta drugo. Kao važnije od onoga što ulazi u često nasumični motivski sastav ovih pjesama čini se njihova kaotična, rasuta struktura, koja imitira obrasce ludila, a posredno pruža informacije o njihovu lirskom subjektu koji je oblikovan u izrazito antiromantičkom duhu, kao dehumanizirani tehnički entitet. Kako je došlo do toga da lirski subjekt, koji je u prvim zbirkama patio više od raspetoga, kako ga je opisao Ivo Frangeš,⁶⁷⁵ postane „ventilator anagrame misli“ ili „aparata za mišljenje“, dakle izrazito neomotivni, tehnički proizvođač iskaza? Skok iz jedne u drugu krajnost, učinit će se, vjerujem, manji, ako prihvatimo da su patnički i ljubavni leleci prvih dviju

⁶⁷³ Takav postupak i načelno izlazi izvan okvira autorove kontrole.

⁶⁷⁴ T. S. Eliot, „Philip Massinger“, u: T. S. Eliot, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1999, str. 205-220, ovdje 206.

⁶⁷⁵ Ivo Frangeš, „Tinova Provansa“, str. 350.

zbirki, upravo zbog intenzivne intertekstualne interakcije s dvjema velikim književnim tradicijama već uključivali znatan udio racionalnih procedura u oblikovanju pjesničkoga teksta. U tom kontekstu, nije naodmet podsjetiti da tijekom 1920-ih godina, dakle podudarno s pisanjem radikalnih avangardnih pjesama, Ujević povremeno paralelno i dalje piše esteticističke pjesme što prizivaju tradiciju trubadurskoga i petrarkističkoga pjesništva, a nastaviti će to činiti do početka 1930-ih godina. Metatekstualni iskazi koji se mogu iščitati u ovim Ujevićevim kasnim trubadursko-petrarkističkim pjesmama otkrivaju autorefleksivnoga autora koji u poetskim tekstovima idealiziranu ženu kao predmet pjesme postupno zamjenjuje govorom o samom procesu pisanja.

Ipak, početkom tridesetih godina Ujević definitivno zaključuje razdoblje avangardnoga eksperimentiranja i okreće se novim pjesničkim mogućnostima. Premda će neka iskustva avangarde ostati ugrađena u njegovo poetsko pisanje do kraja karijere – prije svega, na razini forme u vidu upotrebe slobodnoga, odnosno „oslobođenoga“ stiha – ni intertekstualnost u užem smislu ni apsolutna intertekstualnost neće biti konstitutivnim načelom ustroja pjesničkoga teksta.⁶⁷⁶ Ono što će se u ovoj, posljednjoj fazi Ujevićeva poetskoga razvoja moći prepoznati kao intertekstualna matrica što leži u podlozi njegovih pjesama, bit će odnos prema apstraktnim književnim kategorijama kao što su pjesnička vrsta i žanr, kao treća razina intertekstualnosti u Ujevićevu pjesništvu. Riječ je o vrsti intertekstualnoga odnosa koji Genette u svojoj tipologiji naziva *arhitekstualnošću*.

Dakako, odnos teksta prema vrsti, žanru ili rodu nije nipošto ekskluzivna svojina Ujevićevih kasnih pjesama. Upravo suprotno, svaki književni tekst *nolens volens* uspostavlja, najčešće implicitan, odnos prema vrsti, rodu, mediju i žanru, kao i drugim općim kategorijama ili svemu onome što Genette slikovito naziva tekstualnom transcendencijom. Strogo gledano, intertekstualnost u širem smislu kasnoga Ujevićevog pjesništva ne bi ni predstavljala zaseban poetički problem kada se ne bi nadovezivala na prethodne dionice opusa, kojima su dominirali drukčiji tipovi intertekstualnosti, što zahtijeva da ih se promotri u međusobnom suodnosu te da se na osnovu njih pokuša izvesti periodizacijska razdioba Ujevićeva pjesničkoga djela.

Doduše, specifičan intertekstualni odnos prema žanru prikazali smo i u analizi Ujevićevih pjesama i zbirki iz rane i srednje faze. Tako smo pjesmu „Naše vile“ pročitati na podlozi tradicije *ubi sunt* žanra, koja se proteže od srednjega vijeka do romantizma; antologijsku pjesmu

⁶⁷⁶ Izuzetak od ovoga predstavlja jedino spomenuta Ujevićeva relacija prema Verhaerenu, no, kao što smo pokušali pokazati, riječ je o preuzimanju određenih tema i pogleda na suvremeni svijet koje je Ujević uklopio i povezo s drugim elementima svoje kasne poetike.

„Svakidašnja jadikovka“ pokušali smo, u svjetlu teza Stanka Lasića, analizirati kao modernu egzistencijalističku varijantu biblijskoga genusa lamentacije, a lirski ciklus *Kolajna* pročitali smo na podlozi poetike kanconijera, kao jedne od najdugovječnijih i najplodnijih lirskih formi u europskome pjesništvu. Nije li u svim ovim slučajevima također bila riječ o „arhitekstualnosti“?

Važno je upozoriti da je kod svih navedenih lirskih žanrova i oblika na podlozi kojih je Ujević u jednom razdoblju konstruirao vlastite pjesme i cikluse riječ isključivo o *povijesnim žanrovima*. U trenutku kada Ujević za njima poseže, kao svojevrsnim matricama, njihov je historijski razvoj dovršen, zbog čega se njihova obilježja mogu iščitavati kao elementi pojedinačnoga koda ili čak teksta. Kao što je izvrsno uočio švicarski strukturalist Laurent Jenny, povijesni žanrovi mogu imati status teksta u intertekstualnom dijalogu: „Ako kôd izgubi štogod od svoje otvorenosti, ako postane zatvoren u strukturiran sustav – kao što je slučaj sa žanrovima čiji su se oblici prestali obnavljati – tada on postaje strukturni ekvivalent tekstu. U tom slučaju možemo govoriti o intertekstualnom odnosu između pojedinačnoga djela i arhiteksta žanra.“⁶⁷⁷

U trenutcima kada Ujević poseže za žanrom lamentacije, *ubi sunt* pjesme ili kanconijera, ti su oblici postali zatvoreni kodovi i nisu više pripadali aktualnom sustavu poetičkih mogućnosti nego je njihova upotreba, kao tekstualnoga okvira, označavala bitnu intertekstualnu gestu. U tom smislu Ujevićev odnos prema tim žanrovima jest oblik intertekstualnosti u užem smislu, a odnos prema socijalnoj, misaonoj, pejzažnoj i fenomenološkoj pjesmi u kasnom dijelu opusa oblik je intertekstualnosti u širem smislu ili, genetteovski rečeno, arhitekstualnosti.

Nakon, u prvom dijelu opusa, izražene moderne svijesti da pjesnički govor o određenim temama nije moguć bez povijesnoga pamćenja književne tradicije unutar koje se o odnosnim sadržajima već oblikovao kodificirani diskurs, u kasnoj dionici opusa Ujevićev referentni okvir postaju zbilja, društvo, budućnost i čovječanstvo. Umjesto okrenutosti književnoj prošlosti u kojoj je, kao u zrcalu, pokušavao propitkivati i reflektirati svoje lirsko „ja“, Ujevićev subjekt u posljednjoj se fazi okreće suvremenosti, svijetu što ga okružuje, a unutar kojega ispituje svoju poziciju i funkciju. Ovaj jedinstveni poetički zaokret, ponudio je, međutim, višestruke mogućnosti za realizaciju pjesničkoga teksta, a u kreativnom smislu doveo do neobično bujne Ujevićeve (ne samo stihovne) produkcije nakon 1930. No bilo da se kao referentni okvir uzimala zbilja shvaćena u duhu pesimističnoga socijalizma, kao u pjesmama što su pretežno ostale izvan zbirke, bilo da se stvarnosti pristupalo kroz optiku utopijskoga socijalizma, kao u

⁶⁷⁷ Laurent Jenny, „The strategy of form“, str. 42.

pjesmama u kojima se profetski objavljuje nada u bolju budućnost udruženoga čovječanstva, bilo da se propitkivao odnos između sebe i okolnoga svijeta te utemeljenost vlastitih perceptivnih činova, bilo da se naposljetku o zbilji progovaralo u skladu s donekle konzervativnom ideologijom „građanske svakidašnjice“, Ujevićevi pjesnički tekstovi u posljednjem dijelu opusa demonstriraju konvencionalniju žanrovsku sliku. Pokušali smo to pokazati pristupajući pjesmama od 1930. do 1955. putem tipologije pjesničkih vrsta, ali uvijek nastojeći pokazati da se u Ujevićevu slučaju o pjesničkom žanru može govoriti samo uvjetno jer žanr prije svega služi tek kao okvir na temelju kojega Ujević ostvaruje vlastitu *écriture*.

Što, konačno, iz intertekstualne vizure, otkriva jedinstven pogled na Ujevićev pjesnički opus, za koji se jedino pouzdano može reći da je nastajao u neprestanoj dinamici mijenjanja intertekstualnih smjerova? Ujević zacijelo nije bio pjesnik jedne knjige, kao što to, primjerice, jesu bili Baudelaire ili Whitman, koji su, kako obično ističe kritika, svoje središnje zbirke zapravo za života neprestano nadopunjavali i zacijelo bi to, kad bi bilo moguće, činili *ad infinitum*. Ujević se neprestano mijenjao kao da je smatrao da i za poeziju i pjesnički jezik vrijedi isto ono što je Wilhelm von Humboldt napisao za svaki prirodni jezik, naime da nije dovršeni *ergon* nego djelatna *energeia*. Ta *energeia* vidljiva je i u njegovu tretmanu interteksta, o kojemu se god tipu intertekstualnosti radilo. Koliko god, naime, brojni bili elementi drugih tekstova ili žanrova u njegovu pjesništvu, Ujević uspijeva, posebno u svojim boljim dionicama, ostvariti jedinstven spoj interteksta i teksta. Općenito se doista može reći da je Ujeviću konvencija tek povod ili okvir, koji prisvaja, ali mu se ne pokorava. On uspijeva istodobno biti tradicionalan i originalan ili, točnije rečeno, ostvaruje novinu vlastitoga teksta na podlozi određenoga interteksta, bilo da funkciju interteksta preuzima pojedino pjesničko djelo ili, primjerice, lirski žanr. Intertekstualnost je stoga u nekom smislu osnovno načelo njegova pjesničkoga postupka, ali i obilježje na taj način proizvedenih tekstova. Ta neprestana dijalektika općega i pojedinačnoga, staroga i novoga, interteksta i teksta upravo je ono oko čega Ujević izgrađuje svoje pjesničko djelo. Ocean se, kako je jednom prigodom napisao, nekorisno pita za vlastita vrela. Ova slika može poslužiti kao metafora samoga Ujevića te se smije zaključiti da je za njega pisanje prevladavanje načelne intertekstualnosti svake ishodišne književne situacije. Veličina Ujevićeva, naime, leži upravo u tome što je uspijevao postići da se ono *već rečeno* u njegovim tekstovima doima kao da se govori po prvi puta.

LITERATURA

- Alighieri, Dante, *Vita nova*, prev. Tonko Maroević i Mirko Tomasović, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.
- Alighieri, Dante, *Božanstvena komedija*, prev. Mihovil Kombol i Mate Maras, Globus media, Zagreb, 2004.
- Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London-New York, 2011.
- Assmann, Jan, *Mojsije Egipćanin*, prev. Kiril Miladinov, Antibarbarus, Zagreb, 2011.
- Austin, Linda M., „Lamentation and the Rhetoric of the Sublime“, *Nineteenth-Century Literature*, 53/3, University of California, 1998, str. 279-306.
- Bagić, Krešimir, „Tko je plagijator, a tko đak?“, u: *Republika*, br. 5-6/1997, str. 50-62.
- Bahtin, Mihail [V. N. Vološin], *Marksizam i filozofija jezika*, Nolit, Beograd, 1980.
- Bahtin, Mihail, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1981.
- Bahtin, Mihail, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.
- Barthes, Roland, „Theory of the Text“, u: Robert Young (ur.), *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*, Routledge & Kegan Paul, London–Boston, 1981, str. 31-47.
- Barthes, Roland, „The reality effect“, u: Tzvetan Todorov (ur.), *French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge University Press-Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge-Paris, 1982, str. 11-17.
- Barthes, Roland, *S/Z*, prev. Richard Miller, Blackwell Publishing, Oxford, 1990.
- Barthes, Roland, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 197-201.
- Barthes, Roland, „Od djela do teksta“, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 202-207.

- Barthes, Roland, *Fragmenti ljubavnog diskursa*, prev. Bosiljka Brlečić, Naklada Pelago, Zagreb, 2007.
- Baudelaire, Charles, *Spleen Pariza. Male pjesme u prozi*, prev. Vladislav Kušan, Znanje, Zagreb, 1982.
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, prir. Claude Pichois, Gallimard, Pariz, 2005.
- Begović, Milan, *Pjesme. Proza*, prir. Boris Senker. Matica hrvatska, Zagreb, 1996.
- Beierwaltes, Werner, „Refleksija i sjedinjenje. O Plotinovoj mistici“, u: Werner Beierwaltes, Hans Urs von Balthasar, Alois Maria Haas, *Temeljna pitanja mistike*, Matica hrvatska, Zagreb, 2019, str. 9-31.
- Benjamin, Walter, „Pariz Drugog Carstva u Baudelairea“, u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.
- Beyers, Chris, *A History of Free Verse*, University of Arkansas Press, Fayetteville, 2001.
- Biblija*, ur. Jure Kaštelan i Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2015.
- Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York i Oxford, 1997.
- Bogdan, Tomislav, „Kanonijer“, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 2, Gl-Ma, ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010, str. 260-261.
- Bogdan, Tomislav, *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*, Disput, Zagreb, 2012.
- Bogdan, Tomislav, „Jur nijedna na svit vila – novo čitanje“, u: Tomislav Bogdan, *Prva svitlos. Studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 2018, str. 153-180.
- Brlek, Tomislav, „Proza pjesnika Ujevića“, u: Marina Protrka Štimac i Anery Ryznar (ur.), „*Ja kao svoja slika*“. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, Hrvatska sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2020, str. 25-52.

Brozović, Dalibor, „Tin Ujević: Žedan kamen na studencu“, u: Dalibor Brozović, *Rasprave i članci*, Matica hrvatska, Zagreb, 2015, str. 305-307.

Cahm, Eric, „Revolt, Conservatism and Reaction in Paris 1905-25“, u: Malcolm Bradbury i James McFarlane (ur.), *Modernism 1890–1930*, Penguin Books, 1991, str. 162-171.

Clayton, Jay i Eric Rothstein (ur.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1991.

Croatica (tematski broj posvećen Tinu Ujeviću u povodu 25. obljetnice smrti), ur. Ante Stamać, god. XI/XII, sv. 15-16, Zagreb, 1980-1981.

Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs*, Routledge and Kegan Paul, London, 1981.

Curtius, Ernest Robert, *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, prev. Tomislav Ladan, Naprijed, Zagreb, 1998.

De Man, Paul, „Hypogram and Inscription“, u: Paul de Man, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis i London, 1986, str. 27-53.

Drenjančević, Ivana, „Vizualnost 'Kolajne' Tina Ujevića, u: Tvrtko Vuković (ur.), *Muzama iza leđa. Čitanja hrvatske lirike*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2010, str. 31-50.

Drenjančević, Ivana, „'Ne vije duh iz puti' – odnos lirskoga iskazivača i njegovih prikaza u pjesmi *Ogledam se u jezeru* Tina Ujevića“, *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 29/2017, 1, str. 67-80.

Drenjančević, Ivana, „'Sve su ovo prazni jauci iz knjiga': metatekstualni aspekti 'Suze virtuoz'a' i 'Fragmenta' Tina Ujevića“, *Folia linguistica et litteraria*, 6 (16), 2017, str. 73-88.

Drenjančević, Ivana, „Ujevićeva *Kolajna* tekstualnih dugova“, *Književna smotra*, 189 (3), 2018, str. 25-34.

Duda, Bonaventura, „'Glasan znamen za nas, tihe filozofe'“, *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 25-40.

Elias-Bursać, Ellen, „Sablasni glas Augustina Ouyévitcha u knjizi *Grammaire Élémentaire de la Langue Serbe*“, *Croatica*, br. 47-48/1999, str. 111-118.

- Eliot, Thomas Stearns, „Tradicija i individualni talent“, u: T. S. Eliot, *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*, prev. Slaven Jurić, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 5-15.
- Eliot, Thomas Stearns, „Razmišljanja o slobodnom stihu“, u: T. S. Eliot, *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*, prev. Slaven Jurić, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 80-88.
- Eliot, Thomas Stearns, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1999.
- Flaker, Aleksandar, „Pitanje ruske avangarde“, u: Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1976, str. 209-263.
- Flaker, Aleksandar, „Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranoj književnosti“, u: Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, Liber, Zagreb, 1976, str. 274-276.
- Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1982.
- Flaker, Aleksandar, „Zalutali i sutrusni tramvaji“, u: Aleksandar Flaker, *Književne vedute*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 253-262.
- Flaker, Aleksandar i Jasmina Vojvodić (ur.), *Simultanizam*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu–Naklada Slap, Jastrebarsko, 2001.
- Flaker, Aleksandar, „Globalni simultanizam“, u: Aleksandar Flaker i Jasmina Vojvodić (ur.), *Simultanizam*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu–Naklada Slap, Jastrebarsko, 2001, str. 25-40.
- Forster, Leonard, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969.
- Frangeš, Ivo, „Noćas se moje čelo žari...“, *Croatica*, br. 15-16/1980-1981, str. 41-50.
- Frangeš, Ivo, „Tinova Provansa“, u: Ivo Frangeš, *Nove stilističke studije*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1986, str. 332-359.
- Frangeš, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske i Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987.
- Frangeš, Ivo, „Nastup Tina Ujevića (1909-1914)“, u: Ivo Frangeš, *Suvremenost baštine*, Matica hrvatska i August Cesarec, Zagreb, 1992, str. 268–282,

- Friedman, Susan Stanford, „Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author“, u: Jay Clayton i Eric Rothstein (ur.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1991.
- Friedrich, Hugo, *Struktura moderne lirike*, prev. Truda Stamać i Ante Stamać, Stvarnost, Zagreb, 1989.
- Gajević, Dragomir, *Tin Ujević u jugoslovenskoj književnoj kritici*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988.
- Gamulin, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, svezak I, Naprijed, Zagreb, 1987.
- Gautier, Théophile, *Émaux et Camées*, Gallimard, 1981.
- Genette, Gérard, „Structuralism and Literary Criticism“, u: Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*, Columbia University Press, New York, 1982, str. 3-25.
- Genette, Gérard, *The Architext: An Introduction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1992.
- Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska, Lincoln, 1997.
- Genette, Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Grčić, Marko, „Ridokosi Mesije (glosa o čežnji)“, *Kolo*, god. VIII, br. 11, 1970, str. 1227-1232.
- Greene, Roland Arthur, *Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton University Press, Princeton-New York, 1991.
- Günther, Hans, „Simultanizam: talijanski futurizam i ruska avangarda“, u: Aleksandar Flaker i Jasmina Vojvodić (ur.), *Simultanizam*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i Naklada Slap, Jastrebarsko, 2001, str. 53-66.
- Harambašić, August, *Izabrana djela*, Matica hrvatska, prir. Miroslav Šicel, Zagreb, 2005.
- Hartman, Geoffrey, „The Use and Abuse of Structural Analysis: Riffaterre's Interpretation of Wordsworth's 'Yew-Trees'“, *New Literary History*, Vol. 7, No. 1, 1975, str. 165-189.

Hegel, Georg V. F., *Estetika*, svezak III, prev. Nikola Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1975.

Hergešić, Ivo, „O pjesmama Tina Ujevića“, u: Ivo Hergešić, *Strani i domaći*, Matica hrvatska, Zagreb, 1935, str. str. 156-164.

Horkheimer, Max i Theodor Adorno, „Kulturna industrija“, u: Max Horkheimer i Theodor Adorno, *Dijalektika prosvjetiteljstva. Filozofijski fragmenti*, prev. Nadežda Čaćinović-Puhovski, Sarajevo, 1974.

Horvat, Vladimir i Ivana Klinčić, „Svakidašnja jadikovka Tina Ujevića, patnika, pjesnika i proroka, uz njezinu 100. obljetnicu“, *Forum*, 10-12/2015, str. 1178-1196.

Hrvatska mlada lirika (pretpisak). prir. Dubravko Jelčić, Nakladni zavod Znanje i Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 1980.

Huizinga, Johan, *Jesen srednjeg vijeka*, prev. Drago Perković, Naprijed, Zagreb, 1991.

Jelčić, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti*, Naklada Pavičić, Zagreb, 2004.

Jenny, Laurent, „The strategy of form“, u: Tzvetan Todorov (ur.), *French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge University Press i Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Cambridge-Paris, 1982, str. 34-63.

Ježić, Slavko, *Hrvatska književnost. Od početaka do danas. 1100–1941.*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1993.

Jorgovanić, Rikard, *Izabrana djela*, prir. Miroslav Šicel, Matica hrvatska, Zagreb, 2002.

Jovanović, Vojislav M., „Avgustin Ujević: Lelek sebra“, *Srpski književni glasnik*, 3/1921, str. 216.

Jurić, Slaven, *Počeci slobodnoga stiha*, FF Press i Thema, Zagreb-Zadar, 2006.

Jurić, Slaven, „Počeci simultaneizma u hrvatskom pjesništvu“, u: Nikola Batušić i dr. (ur.), *Dani Hvarskog kazališta 34: Počeci u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb-Split, 2008, str. 145-156.

Jurić, Slaven, „Formiranje Ujevićeve slobodnoga stiha“, u: Tvrtko Vuković (ur.), *Muzama iza leđa. Čitanja hrvatske lirike*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2010, str. 73-93.

Jurić, Slaven, „Lelek sebra“, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, svezak II, Gl-Ma, Zagreb, 2010, str. 501.

Jurić, Slaven, „Kolajna“, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. II, Gl-Ma, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2010, str. 344.

Jurić, Slaven, „Pjesnik sretne ljubavi“, *Vijenac*, br. 438/2010, str. 23.

Jurić, Slaven, „Ojađeno zvono“, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. III Ma-R, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2011.

Jurić, Slaven, „Žedan kamen na studencu“, u: *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. IV S-Ž, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2012.

Jurić, Slaven, „Žanrovski paradoksi u Goranovoj Jami“, u: Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz (ur.), *Poema u hrvatskoj književnosti: problem kontinuiteta*, Književni krug i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split-Zagreb, 2015, str. 168-179.

Jurić, Slaven, „'Riđokosi Mesije' u svjetlu moderne poeme – žanrovski okviri i diskurzivne mogućnosti“, u: Marina Protrka Štimec i Anera Ryznar (ur.), „*Ja kao svoja slika*“. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, Hrvatska sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu Zagreb, 2020, str. 153-169.

Juvan, Marko, *History and Poetics of Intertextuality*, Purdue University Press, 2008.

Kalenić, Vatroslav, „Jezično iskustvo ranoga Ujevića“, *Croatica*, 15-16/1980-81, Zagreb, str. 51-59.

Kaštelan, Jure, „Tema i individualni pjesnički izraz (Lerberghe – D'Annunzio – Ujević)“, *Republika*, X, br. 5, Zagreb, 1954., str. 434-439.

Kekez, Josip, „Tin Ujević i zavičajna duhovnost“, u: *Croatica*, 15-16/1980-81, Zagreb, str. 61-85.

Košutić Brozović, Nevenka, „O prepjevima i prijevodima Tina Ujevića“, *Croatica* 15-16/1980-81, str. 105-135.

Kovačević, Marko, „Ujevićeva poetika stvaralačkog procesa“, *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 87-104.

Kovačević, Marko, *Ujevićevo pjesničko i mističko iskustvo: Ujevićevo teorijsko shvaćanje pjesništva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1982.

Kranjčević, Silvije Strahimir, *Izabrana djela*, prir. Ivo Frangeš, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.

Kravar, Zoran, „Krlježina i Ujevićeva misaona lirika“, *Croatica*, XI/XII, 15-16, 1980/1981, str. 137-179.

Kravar, Zoran, „Jedanaesterac (August) Tina Ujevića“, u: Zoran Kravar, *Tema „stih“*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1993, str. 121-172.

Kravar, Zoran, „Lijepo, ružno, sivo. O lirici Dobriše Cesarića“, u: Dobriša Cesarić, *Kadikad*, prir. Zoran Kravar, Mozaik knjiga, Zagreb, 1997, str. 5-21.

Kravar, Zoran, „*Knjiga Boccadoro* i modernistički kostimirani kanconijer“, u: Josip Ante Soldo (ur.), *Milan Begović i njegovo djelo. Zbornik radova Općina Vrlika i Ogranak Matice hrvatske u Sinju, Vrlika-Sinj*, 1997, str. 27-39.

Kravar, Zoran, „Lirska pjesma“, u: Zdenko Škreb i Ante Stamać (ur.), *Uvod u književnost*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998, str. 379-412.

Kravar, Zoran, *Stih i kontekst*, Književni krug, Split, 1999.

Kravar, Zoran, „Suvremene teme i konzervativni nazori u lirici A. G. Matoša“, u: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001, str. 89-96.

Kravar, Zoran, „Ideologem nacionalnoga srednjovjekovlja u Nazorovim *Hrvatskim kraljevima*“, u: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001, str. 163-168.

Kravar, Zoran, „Ovostrana eshatologija“, u: Nikola Batušić, Zoran Kravar i Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001, str. 205-219.

Kravar, Zoran, *Antimodernizam*, AGM, Zagreb, 2003.

- Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Pariz, 1974.
- Kristeva, Julia, „World, Dialogue and Novel“, u: Toril Moi (ur.), *Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986, str. 34-61.
- Kristeva, Julia, „Poésie et négativité“, *L'Homme*, br. 2, 1968, str. 36-63, https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1968_num_8_2_366977 (4. travnja 2020)
- Kristeva, Julia, „Le texte clos“, *Langages*, 3/12, 1968, str. 103-125, https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2356 (21. travnja 2020)
- Laforgue, Jules, *Selected Poems*, prev. Graham Dunstan Martin, Penguin Books, London, 1998.
- Lasić, Stanko, „Tin Ujević: Svakidašnja jadikovka“, u: Tin Ujević, *Rukovet prepjeva / Kritičari o Tinu Ujeviću*, Odabrana djela Tina Ujevića, svezak VI, prir. Šime Vučetić, August Cesarec, Zagreb, 1979, str. 228-257.
- Lipovčan, Srećko, *Mladi Ujević. Politički angažman i rana proza 1909.-1919.*, Književni krug, Split, 2002.
- Ljubić, Pere, „Tin Ujević: Kolajna“, u: Tin Ujević, *Rukovet prepjeva – Kritičari o Tinu Ujeviću*, Odabrana djela Tina Ujevića svezak VI, August Cesarec, Zagreb, 1979, str. 102-106.
- Majakovski, Vladimir, *Dvadeset pjesama*, prir. Radovan Zogović, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1949.
- Majakovski, Vladimir, *Na sav glas. Pjesme i poeme*, prir. Aleksandar Flaker, Matica hrvatska, Zagreb, 1965.
- Maković, Zvonko, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić (ur.), *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1988.
- Mallarmé, Stephane, „Križa stiha“, prev. Zvonimir Mrkonjić, *Teka*, br. 9, 1975, str. 456-463.
- Manojlović, Todor, „Avgustin Ujević: Lelek sebra“, u: Tin Ujević, *Rukovet prepjeva / Kritičari o Tinu Ujeviću*, Odabrana djela Tina Ujevića svezak VI, August Cesarec, Zagreb, 1979, str. 91-92.

- Majer, Vjekoslav, *Pjesme*, Zora, Zagreb, 1953.
- Maraković, Ljubomir, „Pjesnici: Tin Ujević“, *Hrvatska prosvjeta*, god. XIII, br. 7-8, Zagreb, 1926, str. 171-172.
- Maraković, Ljubomir, „Moderni objektivizam“, u: Ljubomir Maraković / Josip Bogner, *Rasprave i kritike / Rasprave i kritike*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, str. 99-109.
- Maroević, Tonko, „Pet stupova. Zagovaranje kasnijeg, glasnijeg i 'opasnijeg' Ujevića“, u: Tonko Maroević, *Borgesov čitatelj. Portreti i prikazi*, Antibarbarus, Zagreb, 2005, str. 143-150.
- Maroević, Tonko, „Romar i mag riječi“, u: Tonko Maroević, *Družba da mi je. Domaći književni portreti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2008, str. 11-45.
- Matoš, Antun Gustav, *Pjesme. Pečalba*, Sabrana djela, sv. V, ur. Dubravko Jelčić, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti i Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1976.
- Matoš, Antun Gustav, *Dragi naši savremenici*, Sabrana djela, sv. XIII, ur. Dubravko Jelčić, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti i Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1976.
- Mažuranić, Ivan, *Izabrana djela*, prir. Božidar Petrač, Matica hrvatska, Zagreb, 2019.
- McGrady, Deborah, „The rise of metafiction in the late Middle Ages“, u: William Burgwinkle, Nicholas Hammond i Emma Wilson (ur.), *The Cambridge History of French Literature*, Cambridge University Press, 2011, str. 172-179.
- Medvedev, P. N., *Formalni metod u nauci o književnosti: kritički uvod u sociološku poetiku*, prev. Đorđije Vuković, Nolit, Beograd, 1976.
- Michaud, Guy, „Le thème du miroir dans le symbolisme français“. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 11, no. 1, 1959, str. 199-216.
- Mihanović, Nedjeljko, „Tin Ujević i nadrealizam“, *Književnik*, III/19, 1961, str. 29-37.
- Milanja, Cvjetko, *Hrvatsko pjesništvo 1900.-1950.: Novosimbolizam*, Jerkić tiskara, Zagreb, 2008.
- Milanja, Cvjetko, *Hrvatsko pjesništvo 1930-1950. Novostvarnosna stilska paradigma*, Matica hrvatska, Zagreb, 2017.

Moi, Toril (ur.), *Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986.

Molvarec, Lana, „Kolosijek kroz birtije. Gradski prostori, psihički nomadizam i izgradnja autorstva u Ujevićevoj prozi“, u: Marina Protrka Štimec i Anera Ryznar (ur.), „*Ja kao svoja slika*“. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, Hrvatska sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu Zagreb, 2020, str. 69-82.

Mrkonjić, Zvonimir, „Ujević i Rimbaud“, *Croatica* 15-16/1980-81, str. 191-204.

Nazor, Vladimir, *Pjesni ljuvene*, Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, Dubrovnik, 2010.

Nemec, Krešimir, „Ujević i novo poglavlje hrvatskoga feljtonizma“, u: Krešimir Nemec, *Putovi pored znakova*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006, str. 159-170.

Nietzsche, Friedrich, *Rođenje tragedije*, prevela Vera Čičin-Šain, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

Nikolić, Davor, „U početku bijaše kletva: zapisi usmenoretoričkih žanrova i njihove interferencije s djelima pisane književnosti u dopreporodnom razdoblju hrvatske književnosti“, *Croatica*, XLI/2017, 61, str. 357-378.

Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.

Oraić Tolić, Dubravka i Viktor Žmegač (ur.), *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1993.

Orr, Mary, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Polity Press, 2003.

Paljetak, Luko, „Biblijsko-teološki odrazi u pjesmi *Svakidašnja jadikovka* Tina Ujevića“, u: Luko Paljetak, *Književni pretinci. Studije iz novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 2020, str. 267-290.

Panofsky, Erwin, *Et in Arcadia ego*, prev. Marko Grčić, Matica hrvatska, Zagreb, 2008.

Pavletić, Vlatko, *Ujević u raj u svoga pakla* Epifanija, Zagreb, 2008.

Pavličić, Pavao, „Tradicija kao sadržaj i aspekt 'Oproštaja'“, *Teka*, br. 2, 1973, str. 353-360.

Pavličić, Pavao, *Sesta rima u hrvatskoj književnosti*, Rad JAZU 380, Zagreb, 1978.

Pavličić, Pavao, „Moderna i postmoderna intertekstualnost“. *Umjetnost riječi*, br. 1, 1989, str. 33-50.

Petković, Ana, „Antički lirski pesnici i izvori pesničkog nadahnuća kod Tina Ujevića“, u: Marina Protrka Štimac i Anery Ryznar (ur.), „*Ja kao svoja slika*“. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, Hrvatska sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2020, str. 255-277.

Petrač, Božidar, „El sentimiento místico de la vida. Odjeci kršćanske mistike u djelu Tina Ujevića“, *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 247-253.

Petrač, Božidar, *Futurizam u Hrvatskoj. Dossier*, Ogranak Matice hrvatske u Pazinu, Pazin, 1995.

Petrak, Nikica, „Tin, Verhaeren, zaboravljeno“, u: Nikola Batušić i dr. (ur.), *Dani Hvarškoga kazališta 33: Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb-Split, 2007, str. 319-329.

Petrarca, Francesco, *Kanconijer*, prir. Frano Čale. Nakladni zavod Matice hrvatske, Hrvatsko filološko društvo i Liber, Zagreb-Dubrovnik, 1974.

Petrović, Svetozar, „Stih“, u: Zdenko Škreb, Ante Stamać (ur.), *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb, 1998, str. 283-334.

Pfister, Manfred, „'As an unperfect actor on a stage': Notes Towards a Definition of Performance and Performativity in Shakespeare's Sonnets“, u: Eva Müller-Zettelmann i Margarete Rubik (ur.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Editions Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, str. 207-228.

The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2012.

Rafolt, Leo, „Odgodeni oproštaj: tromost tranzicije Ujevićeva moderniteta“, u: Leo Rafolt, *Odbačeni predmet. Između filologije i izvedbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2017, str. 301-319.

Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986.

Rainey, Lawrence, Christine Poggi i Laura Wittman (ur.), *Futurism: An Anthology*, Yale University Press, New Haven-London, 2009.

- Rawson, Judy, „Italian Futurism“, u: Malcolm Bradbury i James McFarlane (ur.), *Modernism 1890–1930*, str. 243-258.
- Riffaterre, Michael, „The Making of a Literary Sign: Miroirs sans tain“, *French Forum*, vol. 2, no. 2, 1977, str. 160-167.
- Riffaterre, Michael, *The Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington, 1978.
- Riffaterre, Michael, „Interpretation and Descriptive Poetry: A Reading of Wordsworth's 'Yew-Trees'“, u: Robert Young (ur.), *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*, Routledge & Kegan Paul, London-Boston, 1981, str. 103-133.
- Riffaterre, Michael, „L'illusion référentielle“, u: *Littérature et réalité*, prir. Gérard Genette i Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, Pariz, 1982, str. 91-118.
- Rimbaud, Arthur, *Poezija*, prev. Zvonimir Mrkonjić, Konzor, Zagreb, 1997.
- Scott, Clive, „Symbolism, Decadence, Impressionism“, u: Malcolm Bradbury i James McFarlane (ur.), *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, 1991, str. 206-227,
- Sekulić, Isidora, „Poezija Avgustina Ujevića“, Srpski književni glasnik, knjiga 13, br. 2, 19. 9. 1924, str. 111-119.
- Sieburth, Richard, „The Music of the Future“, u: Dennis Hollier (ur.), *A New History of French Literature*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 2001, str. 789-798.
- Simić, Novak, „Tin Ujević“ u: Tin Ujević, *Rukovet prepjeva / Kritičari o Tinu Ujeviću*, Tin Ujević, *Rukovet prepjeva / Kritičari o Tinu Ujeviću*, Odabrana djela Tina Ujevića, svezak VI, prir. Šime Vučetić, August Cesarec, Zagreb, 1979, str. 128-132.
- Slamnig, Ivan, *Hrvatska versifikacija*, Liber, Zagreb, 1981.
- Stamać, Ante, „Prodor svakodnevnog govora u hrvatsko pjesništvo 1928-1952.“, u: Ante Stamać, *Slikovno i pojmovno pjesništvo*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1977, str. 71-96.
- Stamać, Ante, *Teorija metafore*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreb, Zagreb, 1978.
- Stamać, Ante, *Obnovljeni Ujević*, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.

Šagi Bunić, Tomislav, „Žudnja za transcendencijom kao konstanta u poeziji Tina Ujevića“, *Croatica*, 15-16/1980-1981, str. 273-277.

Šakić, Tomislav, „Esteticistički svjetovi *Hrvatske mlade lirike* kao utjeha od povijesti“, u: Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz (ur.), *Poetika i politika kulture nakon 1910. godine*, Književni krug i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split-Zagreb, 2011, str. 174-197.

Šepić, Dragovan, „Augustin Ujević u Parizu (tragom dokumenata)“, u: Tin Ujević, *Rukovet prepjeva / Kritičari o Tinu Ujeviću*, Odabrana djela Tina Ujevića, svezak VI, August Cesarec, Zagreb, 1979, str. 361-395.

Šicel, Miroslav, *Povijest hrvatske književnosti IV*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2007.

Šicel, Miroslav, *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća*, knjiga V, Naklada Ljevak, Zagreb, 2009.

Šimić, Stanislav, „Automat slobode“, u: Tin Ujević, *Rukovet prepjeva / Kritičari o Tinu Ujeviću*, Tin Ujević, *Rukovet prepjeva / Kritičari o Tinu Ujeviću*, Odabrana djela Tina Ujevića, svezak VI, prir. Šime Vučetić, August Cesarec, Zagreb, 1979, str. 139-153.

Šimundža, Drago, „Religijska problematika i religiozni paradoksi u djelu Tina Ujevića“, u: D. Šimundža, *Bog u djelima hrvatskih pisaca*, sv. I, Matica hrvatska, Zagreb, 2004, str. 397-486.

Šklovski, Viktor, „Umjetnost kao postupak“, u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 121-131.

Šmaus, Alojzije [Alois Schmaus], „Tin Ujević, Kolajna“, *Misao*, knjiga 19, sv. 7-8, Beograd, str. 500-505.

Tinjanov, Jurij, „Književna činjenica“, u: Jurij Tinjanov, *Pitanja književne povijesti*, prev. Dean Duda, Matica hrvatska, Zagreb, 1998, str. 5-27.

Todorov, Tzvetan, „A complication of text: the Illuminations“, u: Tzvetan Todorov (ur.), *French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge University Press i Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge-Paris, 1982, str. 223-237.

Tomić, Josip, „Tin Ujević i francuska književnost“, u: Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić (ur.), *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Liber, Zagreb, 1970, str. 431-446.

Ujević, Tin, *Sabrana djela I-XVII*, ur. Dragutin Tadijanović, Dubravko Jelčić, Nedjeljko Mihanović, Miroslav Vaupotić, Znanje, Zagreb, 1963-1967.

Ujević, Tin, *Izbor pjesama I.*, prir. Ante Stamać, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.

Ujević, Tin, *Izbor pjesama II.*, prir. Ante Stamać, Matica hrvatska, Zagreb, 2006.

Užarević, Josip, *Kompozicija lirске pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991.

Užarević, Josip, „Simultanizam vremēnā?“, u: Aleksandar Flaker i Jasmina Vojvodić (ur.), *Simultanizam*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu–Naklada Slap, Jastrebarsko, 2001, str. 41-52.

Vaupotić, Miroslav, „O spontanom nadrealizmu u Ujevića i Krleže“, u: Miroslav Vaupotić, *Tragom tradicije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2002, str. 113-169.

Verhaeren, Émile, *Les Visages de la vie*, Edmond Denan [1899], https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Visages_de_la_vie, (2. prosinca 2020)

Verhaeren, Émile, *Les Villes tentaculaires*, Mercure de France [1920], [https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Villes_tentaculaires,_pr%C3%A9c%C3%A9d%C3%A9es_des_Campagnes_hallucin%C3%A9es_\(Verhaeren\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Villes_tentaculaires,_pr%C3%A9c%C3%A9d%C3%A9es_des_Campagnes_hallucin%C3%A9es_(Verhaeren)), (15. studenoga 2020)

Villon, François, *Djela*, prev. Vojmil Rabadan, Naklada Jurčić, Zagreb, 2003.

Vončina, Josip, „Ujević i Marulić“, *Umjetnost riječi*, , br. 3, 1984, str. 237-246.

Vraz, Stanko, *Pjesnička djela*, sv. II, prir. Slavko Ježić, JAZU, Zagreb, 1954.

Vučković, Radovan, „Jedinstvo koncepcije Leleka sebra i Kolajne Tina Ujevića“, u: Radovan Vučković, *Književne analize*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972, str. 6-31.

Vuletić, Branko, „Stilemi simultanosti u ranim tekstovima Miroslava Krleže“, u: Vinko Brešić (ur.), *Osmišljavanja. Zbornik u čast 80. rođendana akademika Miroslava Šicela*, FF press, Zagreb, 2006, str. 377-392.

Wilson, Edmund, *Axel's Castle*, Farrar, Straus i Giroux, New York, 2004.

Wimsatt, C. K. i M. C. Beardsley, „Intencionalna zabluda“, u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 223-235.

Zumthor, Paul, „On the circularity of song“, u: Tzvetan Todorov (ur.), *French Literary Theory Today*, Cambridge University Press i Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge–Paris, 1982, str. 179-191.

Zweig, Stefan, *Émile Verhaeren*, Constable et Company Ltd, London [1914], <https://archive.org/details/mileverhaeren00zweirich/page/82/mode/2up>, (18. prosinca 2020)

Žeželj, Mirko, *Veliki Tin*, Znanje, Zagreb, 1976.

ŽIVOTOPIS AUTORA

Luka Šeput (1980, Osijek) diplomirao je hrvatski jezik i književnost i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2005. godine. Radio je kao gimnazijski profesor u Zagrebu (2005–2007), a akademske godine 2007/2008. i 2008/2009. proveo je kao lektor za hrvatski jezik na Filološkom fakultetu „Blaže Koneski“ na Sveučilištu u Skopju.

Redoviti je suradnik književnoga lista *Vijenac* od 2008. god. Godine 2009. postaje glavni urednik lista *Vijenac*, u kojemu tijekom više od sedam godina uređivanja objavio niz članaka, razgovora i reportaža. U svibnju 2017. imenovan je glavnim urednikom Odjela za nakladništvo Matice hrvatske.

Godine 2009. izabran je u naslovno-suradničko zvanje asistenta za područje humanističkih znanosti na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku.

Godine 2014. izabran je za člana Predsjedništva Matice hrvatske na mjestu književnog tajnika.

U lipnju 2018. izabran je za potpredsjednika Matice hrvatske.

Bibliografija:

2020. „Ujevićeva *Kolajna*: kanconijer bez definicije“, u: Marina Protrka Štimec i Anera Ryznar (ur.), *Ja kao svoja slika. Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, Hrvatska sveučilišna naklada-Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, str. 217-235.

2020. „Popularna kultura u Ujevićevim feljtonima“, u: Maša Kolanović i Lana Molvarec (ur.), *Povijest, tekst, kontekst. Zbornik radova posvećen Krešimiru Nemecu*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, str. 129-156.

2016. „Neki intertekstualni aspekti Ujevićevih 'Naših vila'“, *Forum*, br. 4-6, god. LV, str. 550-565.

2006. „Književnost kao oblik spoznaje. Pojam književnosti kod Hegela“, *Republika*, br. 12, god. LXII, str. 17-30.