

Esteticizam Oscara Wildea i književnost hrvatske moderne

Medić, Igor

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:418726>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-30**



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

Igor Medić

ESTETICIZAM OSCARA WILDEA I KNJIŽEVNOST HRVATSKE MODERNE

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2021.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Igor Medić

ESTETICIZAM OSCARA WILDEA I KNJIŽEVNOST HRVATSKE MODERNE

DOKTORSKI RAD

Mentorica:
prof. dr. sc. Lada Čale Feldman

Zagreb, 2021.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Igor Medić

**OSCAR WILDE'S AESTHETICISM
AND CROATIAN LITERATURE IN THE
LATE 19th AND EARLY 20th CENTURY**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
prof. dr. sc. Lada Čale Feldman

Zagreb, 2021.

Zahvale

Zahvaljujem svojoj mentorici prof. dr. sc. Ladi Čale Feldman na nebrojenim vrijednim sugestijama i na neumornim pomnim čitanjima.

Podatci o mentorici

Doktorski je rad izrađen u sklopu Poslijediplomskoga doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture pod mentorstvom prof. dr. sc. Lade Čale Feldman.

Lada Čale Feldman rodila se 11. srpnja 1963. u Zagrebu. Nakon završene Klasične gimnazije, 1981. upisala je studij komparativne književnosti i francuskoga jezika i književnosti na Filozofskome fakultetu u Zagrebu, na kojemu je iz spomenutih studijskih grupa diplomirala (1986.), magistrirala (1990.) i doktorirala (1994.) filologiju, s teatrološkim i teatrološko-folklorističkim temama.

Od 1987. do 1991. radila je u Školi za strane jezike, Varšavska 14, kao profesorica francuskoga jezika. Od 1991. zaposlila se u Institutu za etnologiju i folkloristiku, na Odsjeku za folklorno kazalište, gdje je od 2004. u zvanju znanstvene savjetnice, te gdje je obnašala i dužnost Predsjednice Znanstvenoga vijeća u dvama mandatima, u razdoblju od 2001. do 2005. U vrijeme zaposlenja u Institutu predavala je na Poslijediplomskome studiju etnologije i kulturne antropologije, kao i na Poslijediplomskome studiju književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, na poslijediplomskome programu ljubljanskoga Instituta za humanističke studije te na dodiplomskome studiju Odjela za talijanistiku Sveučilišta u Zadru. Tijekom svojega znanstvenog usavršavanja provela je četiri mjeseca u Parizu na Institut Théâtral Nouvelle Sorbonne kod mentora prof. Michela Corvina (1993.) te četiri mjeseca na Sveučilištu u Bologni, na odsjeku Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo (1998./1999.), kod mentora prof. Marca de Marinisa.

Od 2005. zaposlena je na mjestu redovite profesorice na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, kao članica, a od 2017. i kao predstojnica Katedre za teatrologiju i dramatologiju. Od 2007. do 2009. bila je i pročelnica Odsjeka. Autorica je preko stotinu i pedeset znanstvenih radova izloženih i/ili objavljenih u zemlji i inozemstvu, na njemačkome, engleskome, talijanskome, francuskome i španjolskome, te osam autorskih knjiga na hrvatskome, od kojih dvije u suautorstvu (*Brešanov teatar*, 1989; *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, 1997; *Euridikini osvrti*, 2001; *Femina ludens*, 2005; *U san nije vjerovati*, 2012; s Moranom Čale *U kanonu, studije o dvojništvu*, 2008, s Anom Tomljenović *Uvod u feminističku književnu kritiku*, 2012; *Onkraj pozornice*, 2019). Urednica je jednoga zbornika (*Žene, drama, izvedba*, 2011) te suurednica jednoga leksikona (*Mali leksikon hrvatske književnosti*, 1998, s V. Bogišićem, D. Dudom i I. Matičevićem) i šest zbornika znanstvenih radova, od kojih su dva na engleskome jeziku (s I. Prica i R. Senjković

Fear, Death and Resistance: An Ethnography of War, Croatia 1991-92, 1993.; s Ines Prica, *Etnografija domaćeg socijalizma*, 2006; s Marinom Blaževićem, *Misperformance*, 2014; s grupom autorica, *Crveni ocean*, 2016. te *Kamen na cesti*, 2017; s Višnjom Rogišić, *Pozornici ususret*, 2018.). Suurednica je i dvaju tematskih brojeva časopisa na engleskome jeziku (*Frakcija, European Journal for Semiotic Studies*) Redovita je sudionica niza hrvatskih i inozemnih međunarodnih znanstvenih savjetovanja (u Grazu, Beču, Saarbrückenu, Krakovu, Katowiczama, Grenoblu, Parizu, Utrechtu, Amsterdamu, Kopenhagenu, Bergenu, Skienu, Londonu, New Yorku, Washingtonu, Haifi i Sydneyju) i gostujuća predavačica na fakultetima u Ljubljani, Sarajevu, Beogradu, Poznanu, Londonu i Napulju. Sudjelovala je i u organizaciji nekoliko međunarodnih znanstvenih skupova i seminara, u zemlji (Zagreb, Dubrovnik IUC) i inozemstvu (Graz, London), među kojima se izdvaja njezino predsjedavanje organizacijskim odborom 15. godišnje konferencije međunarodnoga udruženja Performance Studies international u Zagrebu 2009, koja je okupila oko 450 znanstvenika i izvedbenih umjetnika. Koncept „*misperformance*“, koji je ta konferencija promovirala, uvršten je – u obliku natuknice kojoj je autoricom zajedno s Marinom Blaževićem – među 34 ključna pojma izvedbenih studija (usp. Reynolds, *Performance Studies: Key Words, Concepts, and Theories*, 2015).

Suradnica je Leksikografskoga zavoda „Miroslav Krleža“, Centra za ženske studije u Zagrebu i Hrvatske radio-televizije, te povremena kazališna i književna kritičarka u nizu časopisa za kulturu, kao što su *Književna Republika, Forum, Vijenac* i *Zarez*. Bila je predsjednica Hrvatskoga semiotičkog društva 1999./2000., a članica je Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa, Hrvatskoga Centra P.E.N. kluba, Hrvatskoga centra ITI te međunarodnoga udruženja za izvedbene studije Performance Studies international, u čijemu je upravnome odboru djelovala od 2009 do 2011. Za svoj rad primila je četiri nagrade: 2002. nagradu „Petar Brečić“ za knjigu *Euridikini osvrti*, 2005. međunarodnu nagradu „Martin Stevens“ udruženja Medieval and Renaissance Drama Society, zajedno s Maxom Harrisom za esej „Blackened Faces and a Veiled Woman: Early Korčula Moreška“, 2009. godišnju nagradu Filozofskoga fakulteta za suautorstvo knjige *U kanonu* i suorganizaciju konferencije Performance Studies international 2009. te nagradu „Marko Fotez“ Ministarstva kulture i Zavoda za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a 2020. godine.

Sažetak

Rad istražuje složen utjecaj irskoga književnika Oscara Wildea (1854. – 1900.) i njegova esteticizma na književnost hrvatske moderne, tj. na hrvatsku književnost kraja 19. i prvih desetljeća 20. stoljeća. Na tragu dosadašnjih istraživanja koja su pokazala da je Oscar Wilde bio jedan od najprevođenijih, najčitanijih i najizvođenijih književnika s engleskoga govornog područja u hrvatskoj književnosti u prvim desetljećima 20. stoljeća, pomnijoj su analizi izložena odabrana djela književnika Antuna Gustava Matoša, Ive Vojnovića, Vladimira Nazora, Frana Galovića i Miroslava Krleže kako bi se pokazalo u kojoj je mjeri interes za Oscara Wildea, za njegova estetička razmatranja i za njegov stil utjecao na oblikovanje pojedinih djela tih pisaca, kako bi se pojedine pojave u hrvatskoj književnosti početkom 20. stoljeća protumačile kao analogne Wildeovu poimanju pisanja i uloge pisca te kako bi se iz drukčijega motrišta vrednovala uloga esteticističkih kodova ne samo u opusima pojedinih hrvatskih književnika do Prvoga svjetskog rata nego i u hrvatskoj književnosti ranoga modernizma u cjelini. U prvome se dijelu rada pokazuje kakva je bila Wildeova uloga u Matoševim komentarima o položaju umjetnika u modernome društvu i u njegovoj poznatoj polemici s mladim Tinom Ujevićem te se istražuju tragovi Wildeova interteksta u Vojnovićevoj drami *Gospođa sa suncokretom* i u odabranim Nazorovim pričama iz zbirke *Istarske priče*. U središnjemu dijelu izlaže se analiza prvoga hrvatskog prijevoda Wildeove *Salomé* te se istražuje kako su zagrebačke izvedbe te drame i popularne predodžbe o tome liku utjecale na oblikovanje fatalnih ženskih likova u odabranim Galovićevim i Krležinim tekstovima. Na podlozi tih uvida izvodi se i reinterpretacija Krležine dramske *Salome* na podlozi Wildea. U završnome dijelu rada analizira se Krležin odnos prema poetici hrvatske moderne i prema esteticizmu te se iznosi reinterpretacija Krležinih drama *Legenda* i *Gospođa Glembajevi*, koje su premrežene s više Wildeovih književnih tekstova i eseja.

Ključne riječi: Oscar Wilde, esteticizam, hrvatska moderna, Antun Gustav Matoš, Ivo Vojnović, Vladimir Nazor, Fran Galović, Miroslav Krleža

Abstract

The whole work is conceived as a literary-theoretical Croatian-comparative research which, using the aesthetics of Oscar Wilde, as one of the most present versions of aesthetic writing in Croatian literature and theatre, but also in the cultural space in the first decades of the 20th century in general. It can contribute to a deeper understanding of parts of the opus of individual writers such as Antun Gustav Matoš, Miroslav Krleža, Fran Galović, Ivo Vojnović and Vladimir Nazor and to a better understanding of the dynamics of their real debts and loans, traces of which they themselves often rewrote and concealed in various forms of their autobiographical and biographical comments. With the basis on Wildean aestheticism, which is seen as a highly self-referential and artificially stylized way of writing often spiced with sensual and perverse motifs, the paper approaches the corpus of Croatian literature of the early 20th century as a complex collage of texts which is contrary to hitherto dominant literary-historical practice. The texts in this collage often rewrite each other and oppose each other with different strategies of shaping and presenting reality, not because some are closer to it or represent it better than the rest, but precisely because everyone is equally distant from it, no matter how they imagine that distance. The reinterpretation of a part of the corpus of Croatian literature of the first decades of the 20th century, armed with analytical procedures honed by reading Wilde's texts, implies at least two important methodological differences in relation to traditional interpretations. Firstly, a hesitation before the statements of the authors themselves about their own work, because on Wilde's example we quickly notice that the author himself is just a continuous and incomplete conscious performance of his own authorship. Secondly, the resistance to reading which the literary text persistently tries to unambiguously and finally pair with elements from non-literary reality, while taming the dissolved symbol and abolishing the unreliability of the linguistic sign. This study has thus, by dealing with the aesthetics of Oscar Wilde and its significance for European literature of the late 19th and early 20th century, recognized a number of comparable phenomena both in the texts of individual Croatian writers of that period, but also in the textual lives of these authors, who regularly, following the example of Wilde, very skilfully shaped their own public figure and their own autobiography, which contains many more fictitious features than one has often wanted to see or admit. The research was therefore not designed merely as a search for perhaps unrecognized borrowed motifs or fable lines, but it opposed and juxtaposed the texts that had hitherto persistently challenged every kinship and every form of closeness or concord. The similarities, which were at times monstrous, were supported with interpretations that would, from a different point of view, illuminate the links, coincidences, and echoes that, especially from the perspective of

national philology, were invisible or were simply considered marginal and less important. The study therefore simultaneously presents interpretations of selected texts by canonical Croatian writers Antun Gustav Matoš, Miroslav Krleža, Fran Galović, Ivo Vojnović and Vladimir Nazor from a Wildean perspective, but also reads some of Wilde's texts from an unusual perspective of Croatian writers from the early 20th century, while curiously crossing the boundaries between different national literatures. On a theoretical and methodological level, the research re-examines some common concepts used by the literary science and especially the comparative study of literature, such as the concept of literary influence.

The first part of the first chapter is devoted to the study of attitudes of Matoš towards Wilde and Wilde's work. Since previous interpretations of texts by Matoš have disputed that Wilde had a stronger influence on Matoš, the chapter begins with the analysis of the polemically intoned letter that Tin Ujević sent to Ivo Hergešić in 1935 in response to Hergešić's review of the poetry collection *Heavy-hearted bell (Ojađeno zvono, 1933)* in which in Ujević's poetry he recognized traces of Matoš's influence and the influence of French symbolism. Ujević rejects Hergešić's claims and states that Matoš "snatched" his aesthetics from Oscar Wilde anyway. Ujević's claims about Matoš's poetics from that letter are the starting point for the interpretation of seven articles that Ujević dedicated to Matoš and published during his lifetime as well as eight fragments about Matoš, titled *The Study about Antun Gustav Matoš (Studija o Antunu Gustavu Matošu)* which were published after Ujević died. Based on the insights resulting from reading these fifteen networked records, and then starting from the gloss about Wilde in Matoš's notebooks, the analysis of a series of Matoš's texts in which Wilde's role is explored is presented. It turns out that to Matoš Wilde is interesting as a prime example of a writer whose life and work were marked by multiple contradictory positions imposed on artists at the end of the 19th and the beginning of the 20th century by market logic and a society eager for media scandals. Matoš, who is an extremely astute social and cultural critic, uses Wilde's example to comment on the problem of positioning in the literary field, which allows the artist not to succumb to the pressure of audiences and markets, but at the same time remain creatively autonomous and socially relevant. The interpretation of texts by Ujević and Matoš shows that Wilde underlies Matoš's problematization of authorship, which Matoš, partly modelled on Wilde, conceived as a complex self-stylization and continuous performance of his own authorial personality, which alone allows him to evade the pressures of civil society, utilitarianism and determinism. Equivalent to such a strategy of uninterrupted self-transformation in public life in Matoš's literary texts are the motifs of duality and decentralized identity in short prose and the figure of the mask in lyricism. The final thesis of the first chapter

is that Matoš's problematization of authorship and identity is one of Matoš's key contributions to the modernization of Croatian literature at the beginning of the 20th century, on the basis of which both Ujević and Krleža shaped complex auto-reflexive and auto-poetic games with which they indefinitely announced and rewrote their own authorial instances in literary, but also in non-literary texts. In the second part of the chapter in Vojnović's play *The Lady with the Sunflower* (*Gospođa sa suncokretom*), Wilde's influence is explored on two levels. The first level being the one at which the author flirts with individual Wilde motifs, but also the level at which it is subject to popular, fashionable notions of literary decadence, which circulated many foreign and domestic newspaper reports, with which Vojnović also fills his play. Matoš's, Ujević's, Krleža's and Begović's critical reviews of the drama and Matoš's lyrical and dramatic parody of Vojnović's play are interpreted as multiple symptomatic expressions of literary and cultural criticism that condemns Vojnović's flattery to the demands of the audience and the market. A review of Vojnović's drama and its reception among contemporaries is interesting because it testifies to the reasons why the most influential Croatian writers of the first half of the 20th century maintained an ambivalent attitude towards Wilde and aestheticism, persistently diminishing the influence of aestheticism on shaping their own poetics. The aim of the final part of the first chapter is to try to explore the literary features and structures in Vladimir Nazor's *Istrian tales* (*Istarske priče*), which have not been examined in depth so far. This is done in comparison to Oscar Wilde's fairy tales which are an interesting example of his aestheticism marked with a special usage of language, nuanced style and auto-reference, and decorated with symbols typical for the turn of the century. The greatest attention is paid to the interpretation of Nazor's story *Halugica* (*Facol rakamani*) based on the analysis of Wilde's tale *The Fisherman and His Soul* and Nazor's story *Forest without a Nightingale* (*Šuma bez slavuja*) which can be read as an aesthetic allegory about the power of art. The analysis of Nazor's stories inspired by Wilde tries to examine different codes and texts which they contain from a new perspective and proposes a new approach to the emergence of writing in dialect in Croatian literature of the early 20th century.

The first part of the second chapter deals with the complex effects that the appearance of the translation of Wilde's play *Salomé* had on the literature of Croatian modernism. The influence that the exceptional popularity of Wilde's work in the German-speaking area had on the writer's reception in the Croatian culture of the early 20th century is investigated. It will be proven that the first Croatian translation of *Salomé* from 1905 by Julije Benešić and Nikola Andrić was based on the influential German translation by Hedwig Lachmann. The influence of Lachmann's interpretation of Salome's character on popular notions about this exemplary

character of the *femme fatale* in newspaper reviews of Wilde and his drama and in reviews of Zagreb's performances of the play is analysed. On the example of selected literary texts by Fran Galović (two lyrical *Salomes*) and Miroslav Krleža (lyrical *Salome* and a fragment on Scheherazade and Heliogabalus from *Bygone Days*), the popular Wildean intertext is analysed, which influenced the modernization of Croatian literary style in the modern period, not only at the level of borrowing typical motifs, characters and atmosphere, but also in the autonomous and self-reflexive language game of Krleža's texts. The second part of the chapter is dedicated to the interpretation of Krleža's *Salome*. This part tries to point out the possibility of a different interpretation of Krleža's *Salome* removing it from the context of the *Bygone Days*, which has influenced most of the existing interpretations, and disconnecting the interpretation of the play from the author's numerous contradictory comments about its meaning. Instead, in the author's ever-changing formulation of the final meaning of the text, the interpretation recognizes the same procedures that are used by Salome for seducing and manipulating men surrounding her in the play. Salome is a supreme orator in the play, always conscious of her use of language, of the repercussions of her speech and of the textuality of the world she inhabits. This part suggests that a method for analysing the language of the play can be found in the discursive mechanisms of Oscar Wilde's renowned play *Salomé*, as a prime example of the decadent use of language, although Wilde's influence on Krleža's play has mostly been disputed. It will be argued that the influence of Wilde's aestheticism is not visible in the adoption of typical motifs, characters or plot, but in the autonomous and self-reflective language play in Krleža's text.

The third chapter is composed from three parts. The first part is designed as a short digression dedicated to the interpretation of selected parts of Krleža's memoirs *Bygone Days (Davni dani)*, which can be read as various forms of transcripts of typical motifs and stylistic registers characteristic of the most prominent Croatian writers of the late 19th and early 20th century, such as Antun Gustav Matoš, Vladimir Vidrić and Ljubo Wiesner. On the basis of the existing analyses of the complex polyphony of Krleža's memoirs by Suzana Marjanić and studies which explored Krleža's attitudes towards Matoš and Croatian literature of the late 19th and early 20th century as a whole, the aim is to show that, albeit often contradictory, Krleža's valorisation of the works of early Croatian and European modernists isn't visible only in the explicit statements about certain representatives of the era, but also in his complex re-interpretations of the motifs and styles dominant in their writing. This short outing to Krleža's *Bygone Days* is a link to the insights into Matoš's relationship with Wilde and insights into Ujević and Krleža's debts to Matoš, and is intended as a preparation for a more comprehensive reinterpretation of Krleža's relationship to aesthetics in the second and the third part of the

chapter. The second part of the chapter interprets a series of texts by Krleža and Wilde. Starting with another selected excerpt from *Bygone Days*, Krleža's diary commentaries on Wilde and on aestheticism are intertwined with many other author's texts in order to problematize the established literary-historical presentation in which Krleža's opus cuts into clearly separated phases in which early intoxication by aestheticism is replaced with avant-garde experiments which then retreat before the realistic-naturalistic poetics. In the second part of the chapter, the recent interpretation of Krleža's first play *Legend (Legenda)* by Morana Čala, in which Krleža's text is read with the basis of Nietzsche's *Antichrist*, is the starting point for researching the play based on several Wilde's texts in which the Irish writer reinterprets Biblical motifs and shapes his character of Jesus Christ. The analysis places special emphasis on Wilde's *Poems in Prose* and the role of André Gide in their reception, looks at German and Croatian translations of some of Wilde's poems in prose and parables, and touches on the texts *The Soul of Man Under Socialism* and *De profundis*. The interpretive curvature thus described constantly returns to works by Krleža and Matoš, forming a comprehensive introduction to Krleža's interpretation of the *Legend*, which includes a comparison of Nietzsche and Wilde's insights based on Patrick Bridgwater's research. Krleža's first play was read and reinterpreted on the basis of several of Wilde's texts, with *Salome* standing out as a particularly important prototext, so the *Legend* is revealed by this intertextual society as a complex metafiction in which the character of the Shadow plays the role of a privileged reader of the fictional world which it inhabits, which is therefore comparable to readers such as Wilde, Nietzsche and Krleža were themselves. The third part of the chapter builds directly on the previous one and is dedicated to the interpretation of Krleža's play *Messrs. Glembay (Gospoda Glembajevi)* and the novelistic cycle with which it is inter-connected. Extensive preparatory work for the interpretation of the dramatic text is a comparative reading of Krleža's aesthetic considerations from the *Bygone Days* and his diary entries from 1942, from the perspective of which Krleža often returned to his earliest diary notes, revising them and commenting on them, and which also contain a very important poetic text *Childhood 1902–03*. The aim of interpreting such intertwined texts is to show in what ways Krleža obsessively thematizes the relationship between art and reality as a complex aesthetic problem because the central thesis of the analysis is that Krleža treats the representation and shaping of reality as a problem not solved by the realistic-naturalistic method. Therefore, the mutual analysis of Wilde's essay *The Critic as Artist* and several of Krleža's essays and reviews points to many interesting links in the aesthetic considerations of the two authors, thanks to which it is suggested that Krleža's texts should be read as works by Wildean *critic as an artist*. In the continuation of the chapter, the analysis of several essays in which Krleža analyses the

works of writers who portrayed a developed bourgeoisie society and the reinterpretation of the *Osijek lecture (Osječko predavanje)*, strengthened by the presentation of Wilde's re-writings of Ibsen's plays in his own pieces, based on all previous insights, is a starting point into the interpretation of the play *Messrs. Glembay*. Its aim is to show that the central theme of the famous play, which was regularly portrayed as an example of analytical realism, is precisely the problematization of truth, truthfulness, reliability, and fidelity of representation in dramatic form that actually breaks down the mould of the so-called realistic dramaturgy. Thus, on several levels, aestheticism is shown to be a permanent component of Krleža's modernism, which undermines the traditional, clear succession of stylistic-poetic models in the author's opus.

Keywords: Oscar Wilde, aestheticism, Croatian modernism, Antun Gustav Matoš, Ivo Vojnović, Vladimir Nazor, Fran Galović, Miroslav Krleža

Sadržaj

| | |
|--|-----|
| 1. Uvod | 1 |
| 2. Kritika kritike, književne krađe, krivotvoreni životopisi i slutnje teksta | 6 |
| 2. 1. Hergešić o Ujeviću, Ujević o Matošu..... | 6 |
| 2. 2. Tragični pomodni paradoks – Matoš i Wilde..... | 15 |
| 2. 3. Dekorater praznine – Vojnović i Wilde..... | 44 |
| 2. 4. Slutnja teksta – Nazorove <i>Istarske priče</i> i Wildeove esteticističke bajke..... | 60 |
| 3. Salomine sestre | 82 |
| 3. 1. Vajldomanija – prijevod Wildeove <i>Salomé</i> na zagrebačkoj pozornici..... | 82 |
| 3. 2. Zavodljivi jezici – Krležina <i>Saloma</i> i vajldovski esteticizam..... | 99 |
| 4. Krleža kao Wildeov kritičar kao umjetnik | 119 |
| 4. 1. Krležini prijepisi hrvatske moderne u <i>Davnim danima</i> | 119 |
| 4. 2. Tumač iz sjene – Krležina <i>Legenda</i> | 131 |
| 4. 3. Krleža kao Wildeov kritičar kao umjetnik – <i>Gospoda Glembajevi</i> | 167 |
| 5. Zaključak | 222 |
| 6. Popis literature | 226 |
| 7. Životopis autora | 236 |

1. UVOD

„Jer upravo kao što umjetnost neke zemlje stječe onaj pojedinačan i zaseban život koji nazivamo nacionalnošću samo doticajem s umjetnošću drugih nacija, tako i kritičar, neobičnom inverzijom, može tumačiti osobnost i rad drugih samo intenziviranjem vlastite osobnosti, a što više njegova osobnost ulazi u tumačenje, to je tumačenje stvarnije, to više zadovoljava, to je uvjerljivije i istinitije.“

(Gilbert u Wildeovu eseju *Kritičar kao umjetnik*)

„... subjekt nije pojedinačna punina koja se s pravom ispražnjuje u jeziku (ovisno o odabranom književnom 'žanru'), nego naprotiv praznina oko koje pisac ispleće govor beskrajnih preobrazbi (govor upisan u lanac transformacija), tako da svako pisanje *koje ne laže* upućuje na odsutnost subjekta, a ne na njegove unutrašnje attribute. Jezik nije predikat subjekta, bilo neizrecivog, bilo subjekta kojemu bi služio da se izrazi, on jest subjekt. Čini mi se (i vjerujem da nisam jedini koji tako misli) da upravo to definira književnost: kad bi bila riječ o tome da se 'slikama' izraze neki jednako puni subjekti i objekti (kao da iz limuna istiskujemo sok), čemu bi onda služila književnost? (...) Simbol izniče iz nužde da se neumorno označuje *ništa* onoga *ja* koje sam.“

(Roland Barthes, *Kritika i istina*)

Irski pisac Oscar Wilde (1854. – 1900.) i njegova djela uživali su u prvim desetljećima 20. stoljeća iznimnu popularnost među hrvatskom čitateljskom i gledateljskom publikom. Stoga ne čudi ni što su i najpoznatiji hrvatski pisci i kritičari toga razdoblja barem nakratko bili omamljeni Wildeom i njegovim esteticizmom. Međutim, zanimljivo je što su neki tu fascinaciju kasnije simptomatično prebrisavali i potiskivali, prekrajajući vlastite stvaralačke životopise i odričući se Wildea, poput Antuna Gustava Matoša i Miroslava Krleže, dok su drugi njegov znatniji utjecaj pripisivali svojim suvremenicima. Tin Ujević Wildeove tragove tako pronalazi u djelu Antuna Gustava Matoša i Ive Vojnovića, Fran Galović u djelu Vladimira Nazora, a Julije Benešić u Galovićevim djelima, Milan Begović opet u Vojnovićevim, a Krleža u djelima pisaca hrvatske moderne u cjelini. Zanimljivo je stoga što je u hrvatskome književnoznanstvenom kontekstu izostala opsežnija analiza utjecaja mita o Wildeu i Wildeovih djela na hrvatsku književnost, možda upravo zato što je biografizam dugo dominirao u interpretaciji teksta i zato što se olako vjerovalo iskazima pojedinih autora o njihovim

književnim posudbama i dugovima. Ovaj rad stoga neće samo slijediti raznolike Wildeove tragove u tekstovima nabrojanih autora nego će taj interes za Wildeov i vajldovski intertekst iskoristiti kao povod da se pozabavi i nekim književnim strategijama koje se mogu čitati i kao simptomi modernizma. Stalno ćemo se stoga susretati s književnim tekstovima koji tematiziraju vlastitu fikcijsku narav, s likovima koji su svjesni papirnatosti svjetova u kojima se nalaze, pa ih i tumače kao tekstove koje mogu prekrajati, te s autorima koji brišu čvrste granice između stvarnosti i umjetnosti preoblikujući i vlastite živote u tekstove koji se mogu neograničeno preispisivati i uvišestručivati.

Reinterpretacija dijela korpusa hrvatske moderne i hrvatske književnosti prvih desetljeća 20. stoljeća, koja se oboružala analitičkim procedurama izbrušenima iščitavanjem Wildeovih tekstova, podrazumijeva stoga najmanje dvije bitne metodološke razlike u odnosu na tradicionalna tumačenja: prvo, zadržku pred očitovanjima samih autora o vlastitome stvaralaštvu jer se na Wildeovu primjeru brzo uočava da je sam autor upravo kontinuirana i nedovršiva svjesna izvedba vlastitoga autorstva; drugo, otpor prema čitanju koje književni tekst uporno pokušava jednoznačno i konačno upariti s elementima iz izvanknjiževne zbilje pripitomljujući pritom raspušteni simbol i dokidajući nepouzdanost jezičnoga znaka. Većina se tekstova hrvatske moderne, unatoč tomu što je deklarativno prepoznata njihova simboličnost i njihovo izigravanje realističkih kodova, u dominantnim književnopovijesnim prikazima uporno interpretirala tako da se dokidala njihova značenjska neodlučnost i tako da se igra riječima, od koje su nerijetko u cijelosti satkani, tretirala tek kao „površno žongliranje“ (Šicel 1966).

Istražiti tako prikazanu temu stoga neće značiti samo uporno tragati za najrazličitijim osvrtima na Wildeovo djelo u domaćim književnim i kazališnim kritikama te za osvrtima na recepciju Wildeova stvaralaštava u susjednim europskim književnostima ili iscrpno analizirati hrvatske prijevode Wildeovih djela, premda svi takvi uvidi čine vrijednu podlogu ovoga istraživanja, koje se u svojim počecima uvelike oslonilo na podatke o domaćoj recepciji Wildea, koje su prikupili Ivo Hergešić (1967), Tatjana Blažeković (1957) i Irena Grubica (2010). Namjera je istraživanja da, baveći se esteticizmom Oscara Wildea i njegovim značenjem za europsku književnost kasnoga 19. i ranoga 20. stoljeća, prepozna analogne pojave podjednako u tekstovima pojedinih hrvatskih pisaca toga razdoblja, ali i u tekstnim životima tih autora, koji su nerijetko, čini se, i po uzoru na Wildea, vrlo vješto oblikovali vlastiti javni lik i vlastitu autobiografiju, koja sadržava mnogo više fikcijskih obilježja no što se često željelo vidjeti ili priznati.

Rad neće iznositi iscrpan prikaz Wildeova životopisa ili kronološki prikaz njegova stvaralaštva,¹ nego će interpretaciju više njegovih tekstova, koji su posebno važni za hrvatsku recepciju Wildeova djela, premrežiti s interpretacijama tekstova hrvatskih pisaca. Wildeov život krajem 20. stoljeća nije zadobio mitski status samo u popularnoj kulturi nego je postao i predmetom nebrojenih istraživanja u suvremenoj humanistici. Suvremena književnoznanstvena pomama za Wildeom i za Wildeovim djelom u angloameričkome akademskom kontekstu nerijetko je bila povezana s postupnim oblikovanjem i osnaživanjem *queer*-studija i *queer*-teorije tijekom 80-ih i 90-ih godina prošloga stoljeća, potom s mnogobrojnim nastojanjima da se 90-ih godina kraj 20. stoljeća rasvijetli tako da se istraži svršetak prethodnoga stoljeća, a pridonio joj je i razvoj postkolonijalnih pristupa u istraživanju irske književnosti, pa se Wilde u mnogim interpretacijama pretvorio u uzornoga mučenika i u žrtvu različitih oblika normativnosti i represije. Istraživanja koja su se Wildeom bavila u kontekstu proučavanja povijesti seksualnosti i njezine društvene uvjetovanosti, najčešće na tragu radova Michela Foucaulta, a djelomično zasigurno potaknuta i iscrpnom biografijom Richarda Ellmanna (1987), poput radova Jonathana Dollimorea (1991), Eda Cohena (1993) i Alana Sinfielda (1994), suđenje Wildeu interpretirala su kao višestruko simptomatičan trenutak u složenim procesima konceptualizacije i stigmatizacije muške seksualnosti, prepoznajući pritom u Wildeu otpor, izražen navodno podjednako njegovim životom i njegovim tekstovima. Sve te okolnosti pretvorile su suvremenu *vajldologiju* u radovima i studijama iznimno bogato područje istraživanja, iz kojega se na sljedećim stranicama ponajviše poseže za radovima onih istraživača koji su se bavili Wildeovim odnosom prema jeziku, njegovim strategijama samooblikovanja vlastite autorske ličnosti, njegovim estetičkim razmatranjima i njegovom recepcijom u europskim književnostima.

Pod pojmom Wildeova esteticizma u ovome radu podrazumijeva se osobito osviještena uporaba jezika i iznijansirano autoreferencijsko (sebesvjesno) pismo, koje je naglašeno stilizirano i često iskićeno simbolima koji pripadaju prepoznatljivomu katalogu motiva. Takva se koncepcija esteticističkoga pisma temelji ponajprije na radovima Johna R. Reeda (1985) i Linde Dowling (1986), koji pojam dekadencije nastoje razvezati od osobite tematike i povezati sa specifičnim shvaćanjem jezika i s njegovom osobitom uporabom, oslonivši se, u slučaju Dowling, na poststrukturalističke pristupe jeziku te otvorivši tako prostor i za različite studije koje su u tzv. dekadentnome pismu isprva pronalazile društvenokritički i subverzivni potencijal – osobito u istraživanjima povijesti seksualnosti – a kasnije u njemu prepoznavale i sklonost

¹ Uzoran prikaz Wildeove stvaralačke biografije te sažet pregled znanstvene recepcije njegova djela v. u: Pascual Aransáez 2014: 16–64. Za iscrpne biografske podatke v. novu biografiju M. Sturgisa *Oscar. A life* (2019).

dekadentnih pisaca da se povežu, zajednički pružajući otpor. U radu se pojam esteticizma stoga rabi tipološki, razumijeva se kao nadređen pojmu dekadencije, koji je čest u uporabi u angloameričkome kontekstu, obuhvaća skup književnih pojava koje su obilježile kasno 19. stoljeće te koje povezuje otpor prema realističkoj i naturalističkoj poetici, a u poglavlju o Matošu koristi se naizmjenice s pojmom artizma. Tako shvaćen tekst Wildeova esteticizma, kada se postavi uz pojedine tekstove hrvatske književnosti nastale početkom i u prvoj polovici 20. stoljeća, može i u njima učiniti čitljivijima književne postupke i strategije tekstnoga oblikovanja koji su zavrijedili veću pozornost od one koja im se dosad najčešće pridavala, što istraživanje namjerava i pokazati.

Rad stoga neće samo tragati za možda neprepoznatim posuđenim motivima ili fabularnim linijama nego će suprotstaviti i supostaviti tekstove kojima se dosad uporno osporavalo svako srodstvo i svaki oblik bliskosti ili podudarnosti, ne bi li tako uočene – na trenutke možda i zazorne i čudovišne sličnosti – potaknule na interpretacije koje će iz drukčijega motrišta osvijetliti poveznice, podudarnosti i odjeke koji su, osobito iz perspektive nacionalne filologije, bili nevidljivi ili su jednostavno smatrani rubnima i manje bitnima. U radu se iz Wildeove perspektive izlaže interpretacija tekstova kanonskih hrvatskih pisaca Antuna Gustava Matoša, Ive Vojnovića, Vladimira Nazora, Frana Galovića i Miroslava Krležu, ali se pritom povratno i pojedini Wildeovi tekstovi čitaju iz neuobičajene perspektive radova hrvatskih pisaca s početka 20. stoljeća, pritom znatizeljno prekoračujući granice između različitih nacionalnih književnosti, pa se istraživanje dotiče i načina na koji su i Wilde i rani hrvatski modernisti izravno i neizravno problematizirali koncept književnoga utjecaja, posebno važan književnoj komparatistici.

Rad je podijeljen na tri cjeline. Prva cjelina posvećena je najranijoj fazi recepcije Oscara Wildea u hrvatskoj književnosti i oblikovana je oko Antuna Gustava Matoša, koji je središnja ličnost hrvatske književnosti početkom 20. stoljeća i koji je o Wildeu kod nas prvi i pisao. Dva su problemska žarišta te uvodne cjeline, prikladno, pitanje autorstva i položaja umjetnika u modernome društvu te radna definicija esteticističkoga stila, koja se postupno nastoji izvesti iz izloženih interpretacija. U uvodnome poglavlju istražuju se Ujevićevi osvrti na Matoša i uloga koju u tim osvrtima igra Wilde. U drugome poglavlju analitički je premrežen veći broj Matoševih publicističkih tekstova s pomoću kojih se ispituje na koje se načine Matoš koristi Wildeom kao oglednim primjerom modernoga umjetnika i na podlozi kojih se istražuje usporedivost estetičkih pretpostavki Wildeove i Matoševe kritičke metode. U trećemu i u četvrtome poglavlju prve cjeline interpretiraju se književni tekstovi dvojice autora, drama *Gospođa sa suncokretom* Ive Vojnovića i odabrane *Istarske priče* Vladimira Nazora. Na

prikazu Vojnovića oprimjeruje se Matoševa kritička metoda, koja je prethodno analizirana, te se ukazuje na zanimljive poveznice s Krležinom kritikom Vojnovićeva stila. Matoševa se kritika pritom razmatra u dvama oblicima, kao publicistički osvrt na Vojnovićevu dramu i kao književna satira te drame. Potom se na primjeru drame *Gospođa sa suncokretom* analizira jedan tip esteticističkoga pisma u razdoblju moderne i istražuju se moguće poveznice te drame s Wildeovim djelima. U završnome dijelu poglavlja analizom Nazorovih priča *Halugica* i *Šuma bez slavuja* razotkriva se drukčiji mogući oblik recepcije Wildea. Sve interpretirane književne tekstove pritom povezuje izražena sklonost igri stilski obilježenim riječima, kolažiranju idioma i oblikovanju svojevrsnih književnih mozaika, što su sve obilježja koja se povezuju i s esteticističkim stilom.

U drugoj cjelini naglasak je na recepciji Wildeovih dramskih djela, ponajviše na istraživanju hrvatskoga prijevoda Wildeove *Salomé*. Dokazuje se da je prijevod Julija Benešića i Nikole Andrića iz 1905. godine nastao na podlozi njemačkoga prijevoda Hedwige Lachmann i analiziraju se obilježja Lachmanničine interpretacije Salomina lika. Potom se, osvrto na kazališne kritike i prikaze, analizira i popularna, novinarska predodžba o Salominu liku kakva je prevladavala u vrijeme prvih zagrebačkih izvedaba. Na podlozi tako stečenih uvida interpretiraju se dvije Galovićeve lirske *Salome*, inspirirane zagrebačkim uprizorenjem Wildeove *Salomé*, te Krležina lirska *Saloma* i lik Šeherezade obrađen u jednome zapisu u *Davnim danima*. Analizom više inačica toga uzornog lika fatalne žene stječe se uvid u tipična obilježja figure fatalne žene u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća, a interpretacije Krležina lirskoga i dnevničkoga teksta uvod su u reinterpretaciju Krležine dramske *Salome* u drugome poglavlju cjeline.

Treća cjelina započinje analizom Krležina odnosa prema poetici hrvatske moderne u odabranim zapisima iz *Davnih dana*. U uvodnome poglavlju cjeline tako se još jednom istražuje Krležin ambivalentni odnos prema stilovima i autorima koji su obilježili hrvatsku književnost kasnoga 19. i ranoga 20. stoljeća ne bi li se stečeni uvidi iskoristili kao uvod u analizu Krležina odnosa prema esteticizmu u ostatku cjeline. U drugome poglavlju premrežuje se veći broj Krležinih i Wildeovih tekstova te se unutar tako ispletene mreže izvodi reinterpretacija Krležine drame *Legenda*. U trećemu, završnome poglavlju iznosi se iscrpna analiza Wildeova eseja *Kritičar kao umjetnik*. Wildeovi estetički uvidi prepliću se postupno s razmatranjima iz niza Krležinih eseja i tim se uzajamnim čitanjem tekstova dvojice autora oblikuje uvod u reinterpretaciju Krležine drame *Gospođa Glembajevi*, kojom se nastoji pokazati da je esteticizam bitnom sastavnicom čak i onoga dijela Krležina opusa koji se tradicionalno smatrao uzornim primjerom analitičkoga realizma.

2. KRITIKA KRITIKE, KNJIŽEVNE KRAĐE, KRIVOTVORENI ŽIVOTOPISI I SLUTNJE TEKSTA

2. 1. Hergešić o Ujeviću, Ujević o Matošu

I.

U polemički intoniranome pismu koje je 9. siječnja 1935. godine u Sarajevu napisao Ivi Hergešiću Tin Ujević problematizira više tema koje zaokupljaju svako komparatističko proučavanje književnosti. Budući da ga piše zagovorniku komparatistike kao znanstvenoga pristupa i u tome trenutku još uvijek nesuđenomu utemeljitelju Odsjeka za komparativnu književnost na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, Ujevićevo se pismo može čitati i kao izraz otpora, oglašen s višestruko paradoksalne margine, s koje umjetnik kritičar osporava metodu kojom je sveden na predmet u osvrtu akademskoga proučavatelja književnosti. Ne čudi stoga što će se prijepor između stvaratelja i njegova kritičara, između boema koji se iskorijenio iz građanskoga društva i sveučilišnoga profesora kojega su institucije toga društva ovlatile da se književnošću znanstveno bavi, protegnuti i na Ujevićevu polemiku s Ivanom Goranom Kovačićem pet godina kasnije, pa će se u toj raspravi o (ne)jasnoći radova široj čitateljskoj publici u članku koji Ujević autoironijski naslovljuje *Tin Ujević traži katedru na sveučilištu* (*Novosti*, 7. kolovoza 1940.), udvajajući se već naslovom na način tipičan ne samo za vlastito stvaralaštvo nego i za modernističku samoproblematizaciju autorstva, kojoj ćemo se u ovome istraživanju stalno vraćati, pjesnik pozvati i na raniji prijepor s kritičarom te istaknuti: „G. Hergešić mislio je da moje tobožnje 'nejasnoće' može strpati u istu vreću s Rimbaudom, Baudelaireom, Mallarméom, Valéryjem. (...) nisam prosti đak, ni prepisivač, ni kompilator ovih ili drugih vrsta stihotvoraca, koje sam svakako nadmašio, ali kod kojih bi profesori književnosti već samim prijevodom morali dokazati svoju jezičnu interpretatorsku spremu.“ (Ujević SD XIV: 253) Temu književnoga utjecaja, blisko povezanu s temom prijevoda, Ujević već u pismu Hergešiću pretvara u problemsko žarište svojega odgovora kritičaru komparatistu, koji je, uostalom, 1932. godine objavio studiju *Poredbena ili komparativna književnost* iscrtavajući u akademskome prostoru zagrebačkoga Sveučilišta granice novoga istraživačkog polja, i koji se pjesnikovom problematizacijom temeljnih pojmova vlastite discipline neće tako lako dati smesti. Naime, Ujević je u pismu reagirao na Hergešićev osvrt *O pjesmama Tina Ujevića*, otisnut u *Obzoru* 1934. godine, koji je nastao u povodu objave četvrte pjesnikove zbirke *Ojađeno zvono* prethodne godine, no kad Hergešić taj svoj osvrt uvrsti u zbirku prikaza *Strani i domaći*, objavljenu 1935. godine, dopunit će ga motom i dodatkom u kojemu navodi

tvrdnje iz Ujevićeva pisma jer bi ono „budućem nekom biografu moglo poslužiti kao dragocjena građa“ (Hergešić 1935: 163), pa tako, višestruko simptomatično, pjesnika polemičara zadržava na distanci kao predmet proučavanja i zanimljivu građu za kakvo buduće – ponajprije biografsko – istraživanje. Vratimo se ipak Ujevićevu pismu i izvidimo na koje načine umjetnik kritičar problematizira komparatistovu metodu ne bismo li tako stečene uvide iskoristili u nastavku istraživanja u kojemu će pisci, kao i Ujević u polemici s Hergešićem, neprestano osporavati ovaj ili onaj utjecaj u vlastitim tekstovima i pritom neumorno preispisivati vlastiti autorski lik.

Premda u predgovoru knjige *Strani i domaći* Hergešić svoje zapise naziva „feljtonima“, „književnim ogledima“ i „marginalijama“ te im odriče status „naučne rasprave“ i ističe da je odlučio „žrtvovati sve, što bi moglo podsjećati na znanstveni aparat“, prikazujući svoju metodu kao putovanje zaobilaznicom jer se domaćoj književnosti redovito vraća obogaćen iskustvom koje prikuplja „hodajući tuđim književnim njivama“, iz strukture i tona Ujevićeva odgovora na prvotnu inačicu Hergešićeva osvrta u *Obzoru* vidljivo je da pjesnik ima potrebu osporiti pojedine uvide kritičara koji, smatrajući traženje vrela i pobuda temeljem vlastite metode, o Ujevićevu pjesništvu ipak piše kao Baldenspergerov student, kao prevoditelj s francuskoga i njemačkoga, kao zagovornik komparativne metode u istraživanju književnosti te kao autor studija o europskome romantizmu, o Zoli, o francuskim piscima na hrvatskoj pozornici te o prijevodima i prevođenju. Hergešić u svojem prikazu zbirke *Ojađeno zvono* tako uočava poveznice između novoobjavljenih pjesama i najranije Ujevićeve lirike otisnute u *Hrvatskoj mladoj lirici* te autoru prebacuje „pjesnički hermetizam“, koji prepoznaje kao utjecaj francuskoga simbolizma ističući i da mu se urednik zbirke Branimir Livadić povjerio otkrivši kako mu je Ujević bio rekao da nejasna mjesta svatko treba tumačiti kako zna i hoće. Nakon prikaza pojedinih dijelova zbirke u kojemu nerijetko citira odabrane stihove i u interpretaciji pribjegava biografizmu, završni dio svojega teksta Hergešić posvećuje Ujevićevim „pjesničkim ugledima“, među kojima nabraja Matoša, moderne francuske pjesnike Baudelairea, Rimbauda, Mallarméa, Claudela, Apolinairea i Verhaerena, „druge odjeke ili samostalne analogije“ pronalazi i u Banvilleu, Laforgueu i Villonu te posebno izdvaja Rimbauda, u kojemu prepoznaje „veliki uzor“. Istaknuvši na kraju da „ugledi i pozajmice nipošto ne isključuju originalnost pjesnikovu“, Hergešić osvrt zaokružuje Ujevićevim stihovima iz pjesme *Pogledi u praskozorje*: „ličnost toliko bogatija biva / koliko više prima da bi vratila dalje.“ (*ibid.*)

Ujević se u svojem pismu, čini se, ne suprotstavlja samo uparivanju s pojedinim uzorima ili utjecajima koje je prepoznao Hergešić nego i samomu konceptu književnoga utjecaja koji je u podlozi Hergešićeva pristupa. Inzistirajući na tome da nije „francuski đak“,

pritom ponovno odgovara i na Matoševe prigovore iz poznate polemike koja se odvila 1911. godine, u kojoj ga je Matoš optužio za plagijat nazivajući ga već u svojemu prvom osvrtu majmunom i rabeći pritom antičku metaforu za oponašatelja.² Ujević sada pravocrtne linije utjecaja koje je Hergešić uredno povukao između pojedinih pisaca i *Ujevića* relativizira prikazujući svaku točku kao potencijalno ishodišnu i krajnju, kao središte iz kojega se mnogobrojne linije zrakasto šire u svim smjerovima, pa je tako iscrtao gustu mrežu u kojoj o mjestu ulaska ili o perspektivi ovisi što će funkcionirati kao početak, a što kao svršetak te tko će igrati ulogu posuđivača, a tko dužnika. Ujević na taj način pod francuskim simbolizmom rastvara književnopovijesno propadalište upozoravajući na romantičarsku provenijenciju njegovih rekvizita, izdvaja Stefana Georgea, Hofmannsthala i Rilkea kao važne predratne austrijske majstore forme, ustrajući na nefrancuskim poetičkim uzorima, te Matošu osporava ulogu pjesničkoga oca raskrinkavajući ga kao tata, čija se poetika, još jednim izmještajem, ne nalazi u francuskoj književnosti, gdje bismo je vjerojatno očekivali i gdje joj je utjecaje krajem 1930-ih godina u svojoj disertaciji pomno raščlanio i taksativno rasporedio Josip Tomić, nego u djelu višestruko izmještenoga irskog književnika Oscara Wildea: „Ali francuski simbolizam je vezan uz germanske estetike i mistike. Kod nas svjetina po stilu čovjeka određuje odnosno klase i nacije. Tako bivaš neočekivano tuđinac, aristokrata, pa čak i Francuz, francuski đak. (Matoš je, smatram, u cjelini zdupio estetiku Irca Oskara Wildea, čak ju je i osiromašio od njene opasne, anarhične i antimoralne strane.)“ (Ujević SD XIV: 393) Iako se na prvi pogled čini proturječnim što Ujević s jedne strane odbacuje Hergešićevu potragu za utjecajima, dok s druge strane istu metodu primjenjuje na Matoša, zapravo je na djelu gesta kojom se istodobno distancira od Matoša i dodatno umanjuje njegovu književnu izvornost: „Dakle stil i formu krivo je svoditi na Francuze, jer je to kod mene spontano i originalno, a moje poznavanje literature je svjetsko te se ne ograničuje na jednu zemlju. Kritičari se veoma varaju kad zaključuju na neke utjecaje i modele.“ (394) Matoševu je estetiku, čini se, prema Ujeviću opravdano svesti na Wildea jer Matoš *nije* svjetski pisac koji je, poput njega, stvaratelj upleten u nerazmrsivu kozmopolitsku mrežu. Zapravo ne iznenađuje što, budući da se formalna obilježja njegova pjesništva navodno ne mogu svesti na kakav domaći ili strani utjecaj, Ujević paradoksalno piše da *Ujević* može biti istovjetan samo sa samim sobom – „Ja sam ipak ja.“ (*ibid.*) – pa se u završnoj megalomanskoj izjavi, nasljedujući romantičarski koncept umjetnika kao genijalnoga i neponovljivoga pojedinca, prikazuje kao stvaratelj vlastitih navodnih izvora: „dao sam Francuzima više nego oni meni, pa i kugli zemaljskoj...“ (*ibid.*). Valja primijetiti da Ujević

² O sukobu između Matoša i Ujevića v. Stamać 2005: 40–55; Bagić 1999: 123–151 i Kokolari 2015.

tako Hergešićevu pretpostavku o nužnosti književnoga utjecaja podriva tezom o potpunoj izvornosti koja proizlazi iz autogene kreacije prikazujući i svoj autorski lik kao vlastito djelo.

Taj ćemo motiv autorskoga samooblikovanja u različitim inačicama pratiti i u usputnim komentarima i u cjelovitijim poetičkim zapisima više drugih pisaca kojima ćemo se baviti, ponajviše u Matoševim i u Krležinim tekstovima. Ujević svoju paradoksalnu tvrdnju prema kojoj Francuzi više duguju njemu nego što on duguje njima znakovito oprimjeruje komentarem o vlastitim prijevodima, koji su i jedna od središnjih tema Heršegićeva znanstvenoga interesa, pa tako, pišući o svojem prijevodu Flauberta, ističe: „taj prijevod nije samo ravan originalu nego je i bolji od originala; no što je glavno, on nije samo bolji i stilskiji – nego je i floberskiji od Flauberta.“ (394/395) Premda izjava djeluje kao proturječna provokacija, u podlozi te naizgled odvažne tvrdnje ponovno je udvajanje ili uvišestručenje autorskoga lika koje podrazumijeva razlikovanje osobe autora od predodžbe o autoru koja je oblikovana idejom o piscu, o njegovu djelu i o njegovu stilu. Ujevićev *Flaubert* može doista biti floberskiji od izvornika ako u drugome jeziku vjerno izrazi predodžbu te kulture o autoru i o njegovu djelu. U dva poteza koja nalikuju na dvije megalomanske geste Ujević tako izvodi ironijsku inverziju temeljnih pretpostavki Hergešićeva pristupa, pa u Ujevićevoj izvanakademske i izvaninstitucijske komparatistici niti je moguće utvrditi jasnu i jednosmjernu liniju književnoga utjecaja niti je izvornik povlašten nad prijevodom, svjetski pisac ne stvara samo svoje tekstove i samoga sebe nego i svoje navodne uzore, pa čak i njihova djela. Čini se da Ujević pritom, kritizirajući Hergešićevu analizu književnoga utjecaja, anticipira koncept intertekstualnosti. Pokušajmo stoga na primjeru Ujevićevih zapisa o Matošu, u čijemu djelu Ujević (u zagradi!) razotkriva Wildeovu estetiku, istražiti uvide Ujevićeve alternativne kritičke metode.

II.

Tin Ujević objavio je sedam tekstova o Matošu u razdoblju od 1911. do 1952. godine. Prvi članak *Hrvatska knjiga*, otisnut u ožujku 1911. godine, pohvalni je osvrt na knjigu *Naši ljudi i krajevi*, drugi i treći tekst *Cezar na smrti* i *Barrès i Oinobarès*, objavljeni u kolovozu i rujnu iste godine, dio su polemike s Matošem, u kojoj će jedan drugoga optuživati zbog manjka originalnosti i zbog nepriznatih književnih dugova, četvrti prilog „*Em smo Horvati*“, otisnut u svibnju 1914. godine, Matošev je pomirljivo intoniran nekrolog. Tek je u povodu 20. godišnjice Matoševe smrti u travnju 1934. godine Ujević objavio sljedeći prilog posvećen Matošu *Tin Ujević o Augustu Matošu*, a posljednja dva objavljena teksta posvećena piscu članci su *Matoš kao polemičar*, otisnut u svibnju 1940. godine, i *Matoševi pseudonimi*, otisnut potkraj 1952.

godine. Osim tih sedam objavljenih tekstova Ujević je o Matošu napisao osam fragmenata, okupljenih pod naslovom *Studija o Antunu Gustavu Matošu*, koje je Frano Lentić uredio i objavio u časopisu *Mogućnosti* 1963. godine opisavši ih kao „nacrt, piščev(u) predradnj(u) za namjeravanu cjelovitiju, razrađeniju, oveću studiju o Matošu“ (Ujević SD XVI: 604) i koji su potom uvršteni u Ujevićeva *Sabrana djela*. Ti su fragmenti prema Lentiću nastali u razdoblju između 1937. i 1940. godine. Budući da tri posljednja objavljena priloga o Matošu i neobjavljene fragmente, tj. tekstove nastale 1934. godine ili kasnije, s pismom poslanim Hergešiću 1935. godine povezuju pojedini isti potezi kojima Ujević skicira Matošev portret, pročitat ćemo usporedno te tekstove i izdvojiti problemska presjecišta Ujevićeva prikaza ne bismo li ih iskoristili kao odskočnu dasku za analizu Matoševa odnosa prema Wildeu.³

Pojedini se Ujevićevi komentari odnose na načine na koje je Matoš, prema Ujeviću, u kontinuiranoj izvedbi oblikovao svoju javnu ličnost i svoj autorski lik. Zanimljivo je da Ujević pritom, kao i André Gide u svojem utjecajnom nekrologu posvećenom Oscaru Wildeu, o kojemu će još biti riječi, Matošev živi govor suprotstavlja njegovim zapisanim tekstovima: „Njegov talent bio je onaj živahne konverzacije; dublja, intimnija pismenost nije mu odgovala.“ (*Matoš i Francuzi*, 49) „Matoš je volio anegdote, taj nepouzdan i praskavi element historije, no koji, stvoren zbog ličnosti, najlakše prelazi s druga na druga, s oca na sina, s učitelja na učenika.“ (*Matoševa pariska poznanstva*, 63) „Matošev duh, to je: humoristični list, kafansko ćaskanje“ (*ibid.*, 64) Ujević stoga i ističe: „Treba ga uzeti površinski, kako se i sam površinski prikazuje.“ (*Matoš i Francuzi*, 49) Taj kontrast između površine i dubine jedna od ključnih figura koja obilježava Ujevićev prikaz i odnosi se podjednako na doživljaj Matoša kao javne ličnosti i na procjenu njegove recepcije francuskoga simbolizma. Matoš nije prikazan samo kao frivolni kavanski kozer nego i kao netko tko pripovijeda samoga sebe omatajući se fikcijama koje je teško ili nemoguće razgrnuti, on je autor mita o vlastitome životu: „ovaj žučni napadač živio je i bio srećan u iluzijama“ (*Matoš i Francuzi*, 51), „(i) odmah se vidi što je za njega bilo prvo, glavno; prezentacija, esprit“ (52), stoga „(c)ijeli jedan naraštaj smatrao je ove njegove doživljaje i pričanja pukom fantazijom.“ (53) U zapisu *Matoševa pariska poznanstva* i piščeva pariška iskustva prikazana su kao literatura, pa Ujević neizravno zamućuje granicu između Matoševih pripovijesti o vlastitome životu u Parizu i dogodovština njegovih likova u

³ Kako bi bilo vidljivo iz kojega je Ujevićeva zapisa svaki citat, uz pojedine citate redovito su navedeni naslovi zapisa. Sedam objavljenih članaka o Matošu uvršteno je u sedmi svezak Ujevićevih *Sabranih djela* (1965.), a osam za Ujevićeva života neobjavljenih fragmenata u šesnaesti svezak *Sabranih djela* (1967.). Iz tih se dvaju svezaka, kao i dosad, citira u nastavku. Usput valja istaknuti da Stamać, pišući o Ujeviću raskidu s Matošem, iznosi stav da je *Studija o Antunu Gustavu Matošu*, tj. fragmenti koji je čine, „dokaz Ujevićeva permanentnog odustajanja od esteticizma, impresionizma, zagoljne pedantnosti i svakodnevnih svrhovitosti pjesništva i njegovih zadaća“, pa on *Studiju* čita kao Ujevićev „obračun sa samim sobom“ (Stamać 2005: 54).

zapadnoeuropskim metropolama: „Kad veliki ljudi nisu njegovi znanci, on svoje znance vidi kao velike ljude ili – velike karikature. Sve je izobličeno, nekako basnoslovno. On se gubi i iščezava u milijunskome naselju, ali se pridiže putem halucinantne vizije... Njegova historija bila je stvorena potrebom iluzije.“ (65)⁴ Prema Ujeviću, Matoševa je temeljna strategija stoga autofikcionalizacija koja podrazumijeva da se vlastiti javni lik u svakome trenutku osviješteno izvodi i da je dio te uloge krivotvorenje vlastite prošlosti, Matoš svoj život oblikuje kao predstavu u kojoj je i redatelj i glavni glumac: „On konstatuje dekadenciju teatra (...) a ne vidi koliko teatra, koliko glume, prodire u njegov najintimniji, najličniji život. Jer javnost, to je teatar. (...) no teatar su naročito njegove apostole, ljutnje, anateme, gestikulacije i burgijanjanja; („Joriče!“); teatar njegova učenost, teatar njegov teatralni humor i naučeni, pozajmljeni, po repertoaru duha po stoti put prepričani vicevi.“ (*Pečalbar na Pečalbi*, 87/88) Matošev fikcijski *Matoš* tako nije fikcijom ispunio samo vlastitu prošlost i svaki trenutak sadašnjosti nego tu pripovijest o samomu sebi isporučuje i u budućnost, čitateljima koji tek dolaze. Budući da je od samoga sebe stvorio lik, od njega se ne može ni distancirati: „Sve njegove uspomene odaju trag želje da se pravi važan (s poznanstvima i pamćenjem), stilsko nasilje i brzinu pisanja. Sve su za to da začuđuju, da stvore iznenađenja. Nema mirnoće gledanja ni hladnoće opažanja, naprotiv, neko nadimanje.“ (*Matoš (III)*, 101) Zanimljiv je stoga Ujevićev komentar u članku *Matoš kao polemičar*, u kojemu spominje i da je Matoš Jašu Gargaševića u Narodnoj kavani optužio da mu krade fizičke geste, jer ta zgoda, ako i sama nije izmišljena, svjedoči ne samo o želji da se izazove neobičan skandal nego i o doživljaju vlastitoga autorstva koje obuhvaća podjednako objavljene tekstove (česte su, uostalom, bile Matoševe optužbe zbog navodnih plagijata), ali i vlastitu javnu ličnost na čiju izvedbu polaže sva prava. Predložak ili inspiraciju za raznolike prakse Matoševa samouprizorivanja, samofikcionalizacije i izvedbe vlastitoga autorstva Ujević pronalazi upravo u Wildeu, pa i usputni komentar iz pisma Hergešiću, prema kojemu je „Matoš (...) u cjelini zdupio estetiku Ircu Oskara Wildea“, treba shvatiti kao preuzimanje totalne estetike koja se ne odnosi samo na poimanje umjetnosti i na poetičke principe nego i na estetizaciju vlastitoga života koji se oblikuje kao umjetničko djelo. Ujević temeljnu ideju takve autopoetike pronalazi u Wildeovu dijaloškome eseju *Ocvat laganja* iz zbirke *Intencije* (1891.), u kojemu se umjetnost poistovjećuje s umijećem laži, pa se na toj podlozi tumači i Matoševa sklonost krivotvorenju vlastitoga životopisa: „Način laganja koji je jedinstveno uzvišen nad svaku kritiku jest laganje radi laganja, a njegov je vrhunac laž u

⁴ Ujevićev prikaz Matoševih pariških iskustava podsjeća i na Krležinu reinterpetaciju motiva odlaska iz provincije u Pariz u noveli *Hodorlahomor Veliki* (1919.), ispunjenoj nizom aluzija na Matoša i Janka Polića Kamova. V. Flaker 1993, Nemeč 2008 i Čale Feldman 2019.

umjetnosti' (*Intentiones*). Od Baudelairea je doznao za ironičnu važnost mistifikacija, od Wildea (kojega tu nije pravo razumio) filozofski smisao laži. Svoj bijeg u Srbiju 1894. Matoš je svojom rukom obradio u još dvije ili tri raspre, protivne verzije; oko njih su nastali još i tuđi dodaci i pričanja.“ (*Tin Ujević o Augustu Matošu*, 185) Ujević stoga i Matoševu boemštinu čita kao oblik samostilizacije i dio izvedbe: „Boema, snobizam i poza, u svemu žed za senzacijom, te da imponira, bilo učenošću ili originalnošću.“ (*ibid.*, 186) Na podlozi Matoševa portreta, kakav skicira Ujević, bit će zanimljivo analizirati kako u svojim zapisima Matoš prikazuje Wildea.

Jedan je od provodnih motiva u Ujevićevim zapisima o Matošu opis Matoševe posvećenosti riječima. Premda u nekrologu „*Em smo Horvati*“ u Matoševoj opsesiji jezikom i riječima prepoznaje težnju da „sagradi svoj govor“ te u zapisu *Matoš pjesnik* u isprobavanju i iskušavanju različitih riječi i izraza prepoznaje odraz tipičnoga modernog traganja, često mu predbacuje površnost, neproživljenost i konvencionalnost, pa će i njegov impresionizam nazvati frazizmom (*Matoš i Francuzi*): „On je tražio studij jezika. I u prozi je pisao jezikom moćnim, sočnim, podrugljivim, drskim, katkada i šašavim ili izvitoperenim. Studij jezika vodio ga je poglavito studiju riječi, i on je pomislio da su riječi, pretvarajući se u kitu izbora, artizam, virtuoznost, majstorija, magija. Studij jezika i topla ljubav za riječi bezuslovni su zadaci za početne faze svake veće umjetnosti, ali šarm jezika i jukstapozicija riječi još ne čine sami po sebi umjetničku tehniku.“ (*Matoš (II)*, 96) Taj je Ujevićev prigovor povezan s načinom na koji tumači Matoševu recepciju francuskoga simbolizma. U zapisu *Matoš pjesnik* ističe da je francuski ukus za Matoša norma i dogma, njegov sonet i epigram naziva kalupima u kojima se uvijek piše po istome receptu te tvrdi da je većina pjesama oblikovana poput verbalnoga vica i svedena na jednu poantu, u zapisu *Matoševa pariska poznanstva* napisat će da je Matoš „kulturni parveni“ i da „nije zreo ni sposoban za roman koji je tvorevina razvijenih društava s vlastitim životom“ (77), njegove tekstove čita kao „šarenilo pozajmica“ i „zbirk(u) otpadaka s raznih kritičkih stolova.“ (78) Ujević u zapisu *Matoš (I)* indikativnim smatra što je o Verlaineu i Rimbaudu pisao samo biografski, no nije izložio teoriju simbolizma te ponovno zaključuje da nije dorastao problemu jer „(s)uviše je odraz, a do pravoga lirizma ne stiže“ (92). U činjenici da Matoš simbolizam prikazuje kao „elegantno i čisto francusk(u) pojav(u)“ (93), premda je „prilično i nefrancuskog podrijetla“, Ujević prepoznaje novu Matoševu patvorinu, pa tako Matoš nije krivotvorio samo vlastiti životopis nego i vlastitu književnu poetiku, i svoje strane uzore, i književnu povijest. U Ujevićevu prikazu cjeloviti je Matoš/*Matoš* krivotvorina. Zanimljivo je da će sličnu kritiku u zapisu *Simbolodekadenti i njihova likvidacija* uputiti i Krleži, koji je, prema Ujevićevoj dijagnozi, u liriku isprva unosio prozna obilježja, da bi njegov

realizam „kasnije, veoma kasno, (podlegao) biranju i filtriranju simbolističke kulture, iz sugestije onih stranih pjesnika za koje je on bio nesavršen i nesvaren odraz.“ (254) I Krleža i Matoš tako su odrazi neprobavljenih stranih utjecaja, manjkave kopije i daleki odjeci. Kontrast između površine i dubine ponovno je središnja figura jer izraz ne prenosi autentičan doživljaj, nego postaje frazom ili, kako tu konvencionalnost u izričaju Krleža naziva na stranicama *Davnih dana*, šablonom. Pjesništvo je podleglo brzinskomu ritmu i površnosti suvremenoga života: „Danas se sve misli kratko i plitko, najdalje za sekundu, a broj reakcija je beskonačan i bogat trenutnim protivurječjima. Poezija je iz oblasti kulture duha prešla u praksu vulgarne proze...“ (254/255) Ne iznenađuje stoga što se u zapisu *Matoš (II)* zaključuje: „On je ostao sav u fragmentima.“ (95) Sva se nabrojena obilježja, i opsesija riječima najrazličitijih provenijencija, i jezični eksperimenti koji nerijetko djeluju začudno, i to što je svoju poetiku oblikovao pod raznolikim utjecajima francuske književnosti 19. stoljeća, pa i sklonost fragmentaciji teksta, mogu tumačiti kao posljedica društveno-kulturnih prilika koje su bile nepovoljne za razvoj koherentnijega i kompleksnijega stila i djela, ali i kao izraz zagovora poetike esteticizma i dekadencije. Koja je, prema Ujeviću, Wildeova uloga u Matoševim poetičkim pretpostavkama ako u zapisima tražimo razradu u pismu nabačene tvrdnje da je cjelovitu estetiku od njega „zdipio“?

U zapisu *Matoš i Francuzi* Ujević glavnim Matoševim učiteljima naziva „francuske pisce“ Heinea i Wildea, ponovno iznevjerujući uobičajena razvrstavanja pisaca u ladice pojedinih nacionalnih književnosti, kako je neizravno učinio i u pismu Hergešiću, pritom naglašavajući važnost reinterpretacije autora i njegova djela prijevodom i drugim oblicima recepcije u pojedinoj nacionalnoj kulturi. Toj dvojici pridodat će i Paula Bourgeta, Matoševa „učitelja u kritici“, od kojega Matoš navodno ne preuzima metodu, nego siže, tj. podatke o pojedinim piscima.⁵ Pišući o Wildeovu utjecaju na Matoša, kojemu Matoš duguje ideje i poglede na svijet (57), Ujević usput raščlanjuje i Wildeovu poetiku:

⁵ Frangeš u ulomku u kojemu Ujević prikazuje Bourgeta razotkriva Thibaudetov portret francuskoga pisca iz *Povijesti francuske književnosti* (1977: 160/161). Dakle u ulomku u kojemu Matoša optužuje da preuzima podatke o piscima od Bourgeta Ujević parafrazira Thibaudetov književnopovijesni prikaz Bourgeta. Frangeš smatra da taj postupak umanjuje težinu Ujevićeva prigovora Matošu, no mogli bismo ga pročitati i kao kritičko udvajanje kojim se o predmetu bavljenja piše tako da se oponašaju obilježja toga predmeta, pa i Ujevićeva kritika otvoreno pokazuje da je krivotvorina i pabirčenje koje, kada su u pitanju navodno pouzdani podatci o nečijemu životu, paradoksalno nikada ne upućuje na stvarnost, nego tek na druge tekstove. Ne izmiče li, uostalom, na sličan način i Matošev (francuski) život, koji se, i dok je bio življen, zapravo izvodio i ispisivao, obavijajući se neproničnim slojevima fikcija, kako tvrdi Ujević? Frangeš će se u svojem komentaru složiti da je paralela koju Ujević povlači između Heinea i Matoša uvjerljiva, ali odbacit će mogućnost da je Wilde na Matoša izvršio snažniji utjecaj argumentirajući taj stav Matoševim pismom Lunačeku i malobrojnim referencama na Wildea (Frangeš tvrdi, samo dvjema!) u Matoševim bilježnicama tvrdeći da Matoš svoju impresionističku kritiku oblikuje pod utjecajem Anatolea Francea (161 i d.). Ovim Frangeševim uvidima uskoro ćemo se ponovno vratiti u analizi Matoševih zapisa.

„Značenje Wildea svakako je bilo u jednom momentu ogromno. (...) Tražeći njegove sastavne dijelove, mi bismo ih mogli naći u starijim Francuzima, sve razvojne klice ovog Kelta i katolika. Wilde je jedna sintetična kombinacija koje su ranije pojedinačno dane u francuskoj književnosti; ali on je svojoj kombinaciji dodao jedan višak boje, reljefnosti, drskosti, svireposti. (...) Wilde je Matoševa estetika, a s time logika i etika; kanon nad kanonima. Nego Wilde piše romančić, dramske komade; Matoš perhorescira roman i dramu; jer to su radovi, i voli najležernije u ležernoj literaturi.“ (58)⁶

Iako ne razrađuje taj komentar, zanimljivo je što za Ujevića iz Wildeove estetike proizlaze i logika i etika, ponajviše zato što se Wilde, uzorni esteticist, dekadent i zagovornik larpurlartističkih načela, redovito prikazivao kao pisac koji etiku posve podređuje estetici suprotstavljajući se moralu viktorijanskoga društva kasnoga 19. stoljeća, pri čemu je takvim prikazima i sam pridonio. U nastavku ovoga istraživanja pozabavit ćemo se i problemom ambivalentnoga odnosa estetike i etike u Wildeovu opusu u kontekstu analize Matoševih osvrtu na Wildea, a kasnije i u sklopu reinterpretacije pojedinih Krležinih tekstova na podlozi Wildeova eseja *Kritičar kao umjetnik*. Ujević u ulomku, ističući kao bitnu razliku između Wildea i Matoša žanrove u kojima su se odvažili okušati, ponovno umanjuje Matoševu književnu vrijednost prikazavši ga kao pisca kraćih oblika, na sličan način na koji mu je redovito predbacivao i velik broj feljtona smatrajući da diskurzivni, publicistički oblici ne pripadaju umjetničkoj prozi, tj. „beletriji“. Naravno, Ujević smatra da se ni ta dva ključna utjecaja, Heineov i Wildeov, nisu proradila i prožela u Matoševu djelu: „Taj Heine je romantika u otpadu i taj Wilde klasika u džepnom formatu, romantika ne čista i klasika ne čista na putu prema trećem stadiju sinteze ne čiste, jer nikada dovoljno lično pretopljene, na putu prema zagrljaju i sljublivanju.“ (61) Budući da je, kao što ćemo uskoro pokazati, Matoš u svojim zapisima često uparivao Byrona i Wildea, posebno je zanimljiv Ujevićev fragment *Lord Byron kroz prizmu A. G. M.* Ujević Byrona, za razliku od Matoša i osobito za razliku od Krleže, prikazuje izrazito negativno. Opisuje ga kao snoba, dendija i diletanta koji izigrava romantiku, kao glumca koji pokazuje da je glumac i koji se ukrašava umjetnošću i osjećajima kao haljinama. Prikaz Byrona kao zabavljača koji izvodi svoju autorsku ličnost i koji umjetnost svodi tek na kostim u vlastitoj igri ne podsjeća samo na raniju kritiku Matoša, koji, prema Ujeviću, ostaje na površini verbalizma i fraze nesposoban izraziti dubinski proživljene dojmове

⁶ Sličan komentar o utjecaju simbolizma na književnost hrvatske moderne može se pročitati i u zapisu *Simbolodekadenti i njihova likvidacija*: „dok je paralelno A. G. Matoš propagirao Wildeovu estetiku, posabranu od najboljih uzora francuskoga Parnasa i dekadencije, a estetika simbolizma odrazila se u cijeloj literaturi samo na dva-tri soneta Ljube Wiesnera.“ (254)

nego i na Matoševe komentare o Wildeu, kojega je Matoš više puta usporedio s Byronom te prepoznao kao nasljednika tradicije umjetnika zabavljača, o čemu će uskoro biti riječi. Ujević, ističući da doktrine s kraja 19. stoljeća koje snažno utječu na Matoša, poput simbolizma, dekadencije, esteticizma i larpurlartizma, svoj izvor imaju u njemačkome romantizmu, što je posebno naglasio i u pismu Hergešiću, smatra da i Byron, „kako i koliko ga prihvata Matoš, nekako 'katolički' uglavnom: donjuanski, snobovski, dandyski“ predstavlja „jednu anticipaciju Wildea“. (90) Sjetimo li se načina na koji Ujević opisuje Matoševu izvedbu vlastite autorske ličnosti, jasno je da ga priključuje liniji dendijske i boema kojoj u Matoševoj interpretaciji pripadaju i Byron i Wilde. Istražimo stoga na tragu Ujevićevih uvida Matoševe zapise o Wildeu i njihovu ulogu u Matoševu samooblikovanju.

2. 2. Tragični pomodni paradoks – Matoš i Wilde

I.

Matoševe bilježnice svjedoče da je Matoš pročitao većinu Wildeovih djela u francuskome i u njemačkome prijevodu, iz njih je tijekom godina na više mjesta ispisivao citate koje bi popratio sažetim komentarima. Već u prvoj bilježnici, koja sadržava zapise od boravka u Beogradu u jesen 1895. godine do boravka u Ženevi u proljeće 1898. godine, nalaze se zabilješke o Wildeu i pet njegovih aforizama, očito ekscerptiranih iz njemačkih novinskih prikaza. Te su zabilješke nastale 1896. godine u Beogradu.⁷ Sedma bilježnica, koja nastaje u Parizu tijekom 1902. godine, sadržava zapise o *Baladi o tamnici u Readingu*, o *Slici Doriana Graya* i o *Salomi*, iz kojih Matoš ispisuje i citate. Zanimljivo je da Matoš u pismu Branku Vodniku 18. veljače 1902.

⁷ Taj prvi zapis započinje bilješkama: „Englez Oskar Wilde je vođa 'esteta'. Odijevao se u historijska odijela. Cvijet esteta je sunčanica, suncokret.“ (SD XVII: 72) Zatim slijedi pet aforizama na njemačkome jeziku, koji u prijevodu glase: *Sve loše pjesme proizlaze iz iskrenih osjećaja. Ne postoji nijedan grijeh osim gluposti. Misao koja nije opasna uopće nije misao. Estetika je uzvišenija od etike.* Frangeš smatra da su citirane misli preuzete iz njemačkoga prijevoda *Intencija* i da „dobrim dijelom, ulaz(e) u temelje Matoševih književnih nazora“ (1977: 162), no ne slaže se s Ujevićem da Wildeu pripada „tako važno mjesto u Matoševoj duševnoj formaciji“ (*ibid.*), kakvo mu u zapisu *Matoš i Francuzi* pripisuje Ujević. Premda je svih pet misli doista preuzeto iz *Intencija*, tj. iz eseja *Kritičar kao umjetnik*, problematična je tvrdnja da je Matoš 1896. godine u Beogradu mogao iščitati cjelovite *Intencije*. Naime, cjelovita Wildeova zbirka eseja objavljena je u Leipzigu 1891. godine, pet mjeseci nakon što je izašla u Londonu i u New Yorku, međutim i u Njemačkoj je objavljen engleski izvornik. Prvi esej koji je preveden na njemački jest *Ocvat laganja*, otisnut u tri nastavka u Bahrovu časopisu *Die Zeit* tek 1894. godine (v. Ivory, 2008: 136), a prijevodi cjelovite zbirke objavljeni su 1902. i 1905. godine (v. Vilain 2010: 325). Vjerojatnije je stoga, na što upućuju i dvije uvodne bilješke o Wildeu u prvome zapisu, da u vrijeme nastanka toga zapisa Matoš o irskome piscu čita prve članke u novinskim prikazima u koje su ubačeni i pojedini atraktivni aforizmi te da, ako je suditi po bilježnicama, cjelovite *Intencije* upoznao tek 1905. godine, što osnažuje i našu tezu da Wildeove misli o kritici proviruju između redaka Matoševa osvrta na Skerlićevu kritičku metodu iz 1907. godine, kojim se Frangeš koristi kako bi dokazao utjecaj impresionističke kritike Anatolea Francea na Matoša. Nejasno je i zašto Frangeš tvrdi da Matoš Wildeu u bilježnicama spominje samo dva puta. Uza sve citate iz Matoševih *Sabranih djela* u izdanju JAZU/Liber/Mladost rimski broj označuje svezak, a arapski stranicu.

godine najavljuje da bi mogao prevesti Wildeovu *Salomu* s francuskoga jezika, no drama će na hrvatski biti prevedena, nažalost, tek tri godine kasnije, kad su je za zagrebačku premijeru prema njemačkome tekstu Hedwige Lachmann preveli Julije Benešić i Nikola Andrić. Osmo bilježnica, koja obuhvaća razdoblje od jeseni 1902. godine do polovice kolovoza 1908. godine, sadržava najviše Matoševih glosa o Wildeu. Prvi zapis pokazuje da je Matoš u prijevodu čitao zbirku *Zločin Arthura Savilea i druge priče* i njemački prijevod Wildeove biografije iz pera Roberta Sherarda, a drugi se zapis odnosi na eseje iz zbirke *Intencije*. Uza zbirku *Intencije* valja spomenuti da Matoš u svojem članku *Nove pjesme* (1905.), osvrćući se i na zbirku *Pesme* Svetislava Stefanovića, srpskomu pjesniku sugerira da „prevede štogod iz Wildeove proze, npr. sjajni esej *Pen, Pencil and Poison*.“ (SD VIII: 209) Sljedeća je za našu temu važna bilješka u osmoj bilježnici posvećena Flaubertovu djelu *Trois Contes*, u kojoj Matoš napominje da se Wilde tekstom *Hérodias* poslužio kao predloškom pišući *Salomu*. Osmo bilježnica sadržava i skup bilježaka koje svjedoče da je Matoš čitao Wildeove *Pjesme*, u kojima prepoznaje talijanske i katoličke motive koje naziva snobizmom te u kojima razaznaje Verlaineov utjecaj, posebno izdvajajući pjesme *Ravenna*, *Sfinga* i *Balada o tamnici u Readingu*. U istome nizu bilježaka nalazi se i natuknica o *Pričama*, iz kojih posebno izdvaja naslove *Sretni princ* i *Slavuj i ruža*, te natuknica o *Pjesmama u prozi* i o predavanju *Engleska umjetnička renesansa* (*The English Renaissance of Art*). U kasnijoj zabilješki Matoš napominje da je jedna Wildeova divna priča slična plagijatu Heineove pjesme u *Novim pjesmama*, očito aludirajući na priču *Slavuj i ruža*. Zadnji zapis u osmoj bilježnici posvećen Wildeu sadržava citate iz njemačkoga prijevoda epistole *De profundis*. U jedanaestoj bilježnici, koja nastaje u Zagrebu od rujna 1909. godine do jeseni 1911. godine, uz opsežne citate iz Gautierova romana *Gospođica de Maupin* Matoš upisuje komentar da je Wilde u toj knjizi pronašao najviše inspiracije za svoje paradokse.

Bilježnice svjedoče da je Matoš Wildea čitao, no ne govore mnogo o tome kako ga pročitao unatoč tomu što bi i analiza odabranih citata iz pojedinih djela, kad je riječ o Matoševim izvadcima, a ne o citatima koji su samo preuzeti iz tuđih prikaza, mogla otkriti zanimljive pojedinosti o tome koji su dijelovi Wildeovih tekstova ponajviše privukli Matoševu pozornost te jesu li ključna mjesta u njegovoj recepciji podudarna s pristupima i interpretacijama koji su dominirali u vrijeme nastanka zapisa u pojedinim književno-kulturnim sredinama. Budući da je Matoš u gomili svojih tekstova neprestano raspršivao i vrtložio najrazličitije reference, često kako bi skicirao kontekst za pojedinu pojavu o kojoj piše ili kako bi izveo kakvu analogiju u kojoj se nerijetko krije zanimljiv analitički uvid, pritom rjeđe sustavno razrađujući pojedinu temu u opsežnijemu zapisu, u nastavku ćemo pokušati premrežiti raznolike Matoševe tekstove u kojima se Oscar Wilde izriječom spominje ili se na njega tek

aludira ne bismo li analizom odabranih Matoševih tekstova pokazali koja je Wildeova uloga u Matoševoj problematizaciji položaja umjetnika u modernome društvu.

II.

Kao što se redovito isticalo u stručnoj literaturi, Matoš je o Wildeu prvi put pisao, upoznajući pritom s piscem i hrvatsku kulturnu javnost, u svojem *Pismu iz Pariza (Impromptu)* iz 1. siječnja 1901. godine, objavljenome u tri nastavka u *Hrvatskome pravu* polovicom siječnja te kasnije uvrštenome u skraćenoj inačici u djelo *Dojmovi* (1938.). Dvije zanimljive činjenice obilježavaju taj zapis i uokviruju komentar o Wildeu. Naime, ističući potkraj teksta da više nema 19. stoljeća, premda se još ne nazire ni 20. stoljeće, Matoš naglašava da njegov komentar, koji je nastao u prvome danu nove godine i novoga stoljeća, pripada neuhvatljivu prijelazu, vremenu koje odbija označiti uobičajenim periodizacijskim kategorijama, granici razdoblja obilježenoj izmještenošću i iščekivanjem nepoznatoga nečeg. Također, kako u uredničkim napomenama ističe Dragutin Tadijanović, iz teksta članka Matoš je kasnije izostavio središnji obračun s Ivanom Krnicem, koji je o Matošu bio pisao u svojem prikazu *Un coup d'oeil sur la littérature croate* objavljenome u *Revue internationale, L'Humanité Nouvelle* u prosincu 1900. godine. U ulomku članka u kojemu polemizira s Krnicevim tvrdnjama, pokazat ćemo, Matoš već neobično podsjeća na Wildea. No krenimo od početka.

Nakon što se u uvodnome dijelu svoje improvizacije osvrnuo na Paula Krügera, Matoš ubrzo prelazi na Wildea, koji je prikazan kao „druga žrtva modernoga prijetvorstva“ i „Byron [moderne] Kiplingovske Engleske“ (SD III: 260).⁸ Potom se tvrdi da se Wilde opisao u *Slici Dorianu Grayu* te se spominju još *Balada readinške uze* i *Saloma*, ističe se da „poput Mallarméa bijaše [mekanim] charmeurom, kraljem causeura, delikatnih zabavljača“ (*ibid.*) i da „on bijedno nastrada (...) jer se ne htjede pokoriti društvenom moralu, to jest licemjerju društvenom“ (*ibid.*), a osvrst se zaokružuje zaključkom „Wilde [je velik jer] je onako živio kako pisaše“ (261) i konstatacijom „(u)bio ga je 'škandal'.“ (*ibid.*) Premda je Matošev zapis nesumnjivo nastao pod snažnim utjecajem onovremenih novinskih tekstova o Wildeu, u kojima je nerijetko, osobito u njemačkome tisku, irski pisac prikazivan kao žrtva engleskoga licemjerja, te premda se taj prvi zapis o Wildeu, o čemu svjedoče i dinamika prijevoda Wildeovih djela na njemački i francuski te bilježnice, još nije mogao temeljiti na Matoševu čitanju većega broja Wildeovih tekstova, tih nekoliko kratkih uvida sadržava zanimljiv zametak Matoševe predodžbe o Wildeu, kojega će u

⁸ Riječi u uglatim zagradama Matoš je izostavio iz kasnije inačice teksta iz koje je ispušten i ulomak u kojemu se osvrće na Krnicev prikaz, v. Tadijanovićeve uredničke bilješke SD III: 431.

kasnijim svojim tekstovima, kako ćemo pokazati, postupno pretvoriti u figuru modernoga umjetnika koji je obilježen napetom relacijom između težnje za individualnom slobodom (koja kod Matoša nikada nije otklizala do anarhizma) i društvenoga pritiska.

Prvo su bitno obilježje Matoševa prikaza Wildea implikacije koje proizlaze iz paralelizma s Byronom. Naime, u nastavku članka Byron, koji je uvodno usputno spomenut kako bi se Wilde novinarski efektno smjestio u društveno-kulturni okvir suvremene Engleske, postaje simbolom na koji naliježu dodatna značenja u kontekstu Matoševa prikaza 19. stoljeća: „XIX. vijek ne uništi tlačitelja i tiranije, ali se sa njima uhvatio ukoštac, i tu mu je neprolazna veličina. Sve što bijaše veliko, bijaše protest, opozicija, negacija, nova pozicija. Nauka tare u prah zablude; Tolstoj prosvjeduje u ime jednostavnog života protiv nadricivilizacije; Nietzsche brani pojedinca proti masi, Goethe pogansku kulturu, Byron strast, Stendhal energiju, Heine zove na zemlju raj...“ (266, istaknuo I. M.) Wilde, poput Byrona, tako nije samo uzornom modernom žrtvom malograđanskoga licemjerja jer se odbijao pokoriti društvenim konvencijama i društvenomu moralu, nego postaje simbolom protesta, opozicije i negacije, pa i nove pozicije, koju u takvim društvenim okolnostima pokušava izraziti umjetnik. Paralelizam između Wildea i Byrona, pa izravnije i Wildea i Nietzschea, pojavljivat će se i u drugim Matoševim tekstovima. Zanimljivo je stoga što dio Matoševa odgovora Krnicu neodoljivo podsjeća na Wildeove teze upravo kad Matoš polemizira s Krnicom dijagnozom da je Matoš dekadent, u kojoj Matoš književnu etiketu prepoznaje kao medicinsko-moralnu procjenu umjetnika i djela na tragu Nordaua, kojom se i jedno i drugo isključuju iz sfere prihvatljivoga u građanskoj kulturi: „Ja nisam dekadent jer sam prilično zdrav i normalan. Dekadentne literature nema. Knjigâ ima dobrih i nevaljalih (često prijepčivih poput zijevanja), lijepih i nelijepih. A ljepota ne poznaje bolesti.“ (264) Matošev odgovor sastoji se od dvaju poteza. Prvim bistri značenje riječi odbijajući Krnicovu dijagnozu i podsjećajući pritom na Wildea, koji u eseju *Socijalizam i ljudska duša* (1891.) ističe da se publika nikad ne zna dobro izraziti („Publika je posve morbidna jer nikad ne umije ni za šta naći pravi izraz. Umjetnik nikad nije morbidan. On umije sve izraziti.“, Wilde 1987: 39), i to oprimjeruje tako što, kao da je čitao Nietzschea, izokreće konvencionalna značenja pokazujući što se zapravo u umjetnosti pogrešno naziva *nemoralnim, nerazumljivim, egzotičnim i nezdravim*. Pritom je važno naglasiti da se za Wildea ne radi o običnome nesporazumu ili o semantičkim začkoljicama, nego o obliku ideološke manipulacije jezikom: „Već smo istakli da je jedna od posljedica neobične tiranije vlasti da su riječi potpuno izgubile svoje pravo i jednostavno značenje i da izražavaju nešto sasvim suprotno od njihova stvarnog smisla.“ (58) Drugi je Matošev potez obraniti književnost od moraliziranja jer je umjetnost za njega, kako pokazuju i zapisi o artizmu, zapravo amoralna,

pa nas pritom neodoljivo podsjeća na jednu od Wildeovih misli iz *Uvodne riječi u Slici Doriana Graya*: „Nema moralnih ili nemoralnih knjiga. Knjige su napisane dobro ili loše. To je sve.“

(5)

Vratimo li se Matoševoj skici Wildea u članku, drugo je bitno obilježja Matoševa prikaza titula „kralja causeura, delikatnih zabavljača“, koju nadijeva Wildeu. Ona samo na prvi pogled može djelovati deprecijativno. Naime, riječ je o razlici između usmene izvedbe vlastitih djela, po kojoj je Wilde bio itekako poznat, osobito nakon Gideova nekrologa u kojemu je prikazana Wildeova pripovjedačka vještina i u koji je uvršteno više njegovih poznatih parabola, i fiksiranja teksta pismom. Ne radi se pritom samo o dvama modusima u kojima se objavljuje umjetničko djelo nego i o dvama načinima izvedbe vlastitoga autorstva. Wildeovo živo pripovijedanje bilo je jedan od postupaka kojim je demonstrirao svoje umijeće u maniri drevnih pripovjedača i kojim je stvarao svoj umjetnički lik, služeći se pritom tim neponovljivim improviziranim izvedbama kako bi se odupro pritisku kulture tiska opsjednute provjerljivom i ovjerljivom zapisanom riječju. Znakovito je da je i Matoš, kako smo pokazali slijedeći Ujevićeve uvide, bio sklon sličnim strategijama neprekinute izvedbe vlastite umjetničke uloge, stalno preispitujući poziciju umjetnika u modernome društvu, pritom svjestan tradicije njegovih raznolikih prethodnika i njezinih novijih prijepisa.⁹ Ne čudi stoga što će Matoš u osvrtu *Žarko Jov. Ilić* (1907.) konstatirati: „Jedno je pričati, a drugo je pisati. Umjetnost intimnog, usmenog pričanja sasvim je drukčija od vještine pisanja. Pisac sjedi i piše, obično polagano, priča samo sebi, pričajući preko štampe cijelom svijetu; pričalac causeur je glumac, improvizator: trubadur u Provansi, dvorski lakrdijaš kod barbarskih kraljeva, vojvoda Buckingham, Sheridan, Fox, Sterling i Wilde u novijoj eleganciji engleske društvenosti, vitez Grammont, Galiani, Rivarol, Barbey d'Aurevilly i legija duhovitih causeura u domovini esprita i lakih gracija.“ (SD IV: 157) Wilde je za Matoša tako primjer umjetnika koji neprestano podsjeća da je kozer i zabavljač, nasljednik trubadura i dvorskoga lakrdijaša, pa i klaun, kako će se, uostalom, samoprikazati i lirski subjekt Matoševa soneta *Djevojčici mjesto igračke* i fantomski glas *Krleže* u Vaništinu

⁹ O tome ponajbolje svjedoči Ujevićev prikaz Matoševe kontinuirane izvedbe *Matoša* u javnosti. Također, u svojim zapiscima *Uspomene na A. G. Matoša* (1941.) Karlo Häusler već u prvome sjećanju na upoznavanje s Matošem ističe da je pričao „lijepo i zanosno“, da je u izlaganju o Maeterlincku do izražaja došao njegov „impresionističko-kritički duh“ i da im je čitao svoju *Tajanstvenu ružu* (9). U kasnijim zapisima Häusler prenosi da mu je Matoš rekao da ga ljudi u kavani obilaze „kao kuriozitet, zbog literarnog glasa, kao kakvoga medvjeda“ (22), Häusler za Matoša tvrdi „da je postao tako poznat u Zagrebu, da su se na nj pozivali i drugi društveni stvorovi i veseljac“ (33), ističe da je bio „brz na odgovoru“ (24), da je „živom riječi iskazao (...) mnogo toga što je doskora izašlo u obliku feljtona“ (38), da je imao „(p)rirodan dar za komično i groteskno. Gdje bi drugi čovjek prošao bez primjedbe, on se zadržao kao pred rijetkim egzemplarom i odmah bi prišao adekvatan izraz“ (59) itd. Kako, doduše, upozorava Krešimir Bagić u pogovoru *Uspomena*, Häusler Matoša portretira služeći se i njegovim izrazima i tezama (121/122), pa bismo mogli reći da ga i literarizira njegovim vlastitim sredstvima. Isto se pitanje nameće i uz Ujevićeve fragmente – u kojoj je mjeri Ujevićev *Matoš* zapravo Ujevićeva krivotvorina?

Skizzenbuchu.¹⁰ Matošu je Wilde pritom zanimljiv kao povod za studiju slučaja jer je svjestan da se umjetnik u novim društvenim i ekonomskim okolnostima mora repositionirati, i to tako što će se neprestano izmještati, odabravši boemštinu, ili neumorno protejski preoblikovati, priklonivši se dendizmu (usp. Moers 287–314).

Treće bitno obilježje Matoševa prikaza Wildea proizlazi iz prethodnoga. Matoš, naime, naglašava poveznicu između života i djela („Wilde [je velik jer] je onako živio kako pišaše“), no tu vezu ne izvodi onako kako bi voljeli zagovornici biografizma, tako da se iz književnih djela nemilice čita autorov život, nego tako da se i autorov život u javnome prostoru shvati kao umjetničko djelo, kao izvedba i kao složena samostilizacija. O tome svjedoči i dio Matoševa odgovora Krnicu, koji neposredno prethodi ranije citiranomu ulomku i u kojemu govori o svojim pričama: „Proživljene, autobiografske su utoliko ukoliko svaki umjetnik više ili manje, silom ili hotimice proživljuje sudbinu opisanih osoba.“ (SD III: 264) Ponovno, u Wildeovim bismo tekstovima mogli pronaći mnogobrojne slične misli, no nadovežemo li se na mjesto iz eseja *Socijalizam i ljudska duša*, iz kojega smo već citirali, dovoljna je i sljedeća rečenica: „(Umjetnik) ostaje izvan svoje teme i s njenom pomoći postiže neprispodobive umjetničke efekte.“ (39) Matoš je, kao i Wilde, smatrao ne samo da književnost ne podliježe istomu tipu recepcije od kakva živi novinarstvo, koje potiče neumorno i neutaživo čeprkanje po privatnome životu, nego i da malograđanski moral nije metar kojim se u kritičarskoj trgovini može mjeriti literarna vrijednost. Četvrto se obilježje Matoševa portreta Wildea također nadovezuje na prethodno spomenuta obilježja. Matoš, naime, dramatično zaključuje „Ubio ga 'škandal'.“ uplićući tako u svoju skicu Wildea kao figure modernoga umjetnika i pojam društvenoga skandala, koji ga ne povezuje samo s Byronom nego i s fenomenima barnumovštine te mode i pomodnosti, koji su također zaokupljali Matoša jer je u tim pojavama prepoznao simptomatične značajke modernoga društva opčinjenoga slavnim pojedincima i medijski raspirivanim

¹⁰ „U polumraku sobe Krleža leži pokriven sivim vojničkim gunjem, sklopljenih vjeđa. Govori s malim prekidima.

– Bio sam, može se reći, političar jednog malog naroda. Šezdeset i više godina zalagao sam se za nešto bolje nego što je bilo, za neku vrstu progresa, u malom gradu koji je 1840. imao 14.000 stanovnika. Ni jedan biskup u ono vrijeme nije bio Hrvat. Bili su to Mađari. 1900. godine Zagreb je imao 60.000 ljudi; nešto viših činovnika kancelista, koji su govorili njemački. Trgovina je bila u rukama Židova. Ako je neki Hrvat postao fiškal i, zarađujući na sitnim parnicama, kupio dvokatnicu, to se smatralo velikim uspjehom. Došao je Prvi svjetski rat i iza njega sve ostalo. U takvoj sam sredini s bijednom književnošću iskočio, kao clown, više bukom nego nekim drugim kvalitetama. Pokušao sam nešto reći o tome narodu, njegovoj povijesnoj uvjetovanosti, njegovoj stoljetnoj potištenosti. Pisao sam o slikarstvu, o vjerskom raskolu, o Rimu, patarenima... kao artist, svoje ratne novele, drame, romane, eseje...

Hoće li štogod ostati od svega toga: hoće li se to zaboraviti, hoće li netko sve to izbrisati? Tko će o tome prosuđivati, i u kojim okolnostima, u vakuumu oko nas, u pomanjkanju klime, u potpunoj praznini...?“ (Vaništa, 2010: 192)

Primijetimo da nas ulomak zapisan „krajem mjeseca studenog 1981.“ vraća u vrijeme nastanka Matoševa *Pisma iz Pariza* te da Vaništin pripovjedač Krleža navlači masku *klauna*, ali i *artista*. O motivu klauna u kontekstu interesa za intermedijalnost koji obilježava prijelaz s moderne na avangardu v. Flaker, 1988: 41.

skandalima, koje je u njegovo vrijeme bilo u nastajanju zahvaljujući razvoju novinarstva i njegovu sve snažnijemu utjecaju, što je još jedna bitna Matoševa tema kojom se bavio i Wilde. Obojica su pisali za različite novine i časopise i obojica su kritizirali ulogu novinarstva u društvu te problematizirali složen odnos između publicističkoga i književnoga pisanja.

Wilde tako za Matoša postaje uzornim modernim umjetnikom, na čijemu se primjeru mogu analizirati raznolike društvene, kulturne i ekonomske pojave koje krajem 19. i početkom 20. stoljeća preoblikuju književno polje i položaj pisca u njemu. Wilde je pritom Matošu zanimljiv iz više razloga – zagovarao je esteticističku (za Matoša artistsku) poetiku nadahnutu francuskim uzorima i njome negirao englesku građansku kulturu, svjesno je manipulirao predodžbama o svojoj autorskoj ličnosti u javnosti oblikujući se i sam kao umjetničko djelo koje je stalno iznova izbacivao kao primamljiv proizvod na tržište vječno gladno novih zanimljivosti, neko je vrijeme uspješno ekvilibrirao postižući umjetnički uspjeh u društvu koje je istodobno u svojoj umjetnosti izvrgavao nesmiljenoj kritici, a europsku slavu dugovao je skandalu izazvanom suđenjem i presudom koji su ga uništili i kojima ga je društvo kaznilo zbog privatnih prijestupa zamućujući na suđenju razlike između privatne osobe, autorove javne ličnosti i fikcionalnih likova u njegovim književnim tekstovima. Matoš se u različitim svojim tekstovima osvrće na složene uvjete koji oblikuju produkciju i recepciju umjetničkoga djela i utječu na njegovu transmisiju te na složene okolnosti koje umjetnika stavljaju u paradoksalan i proturječan položaj u kojemu istodobno pokušava biti i unutar i izvan društva. Takav paradoksalan položaj često će oprimirivati upravo Wildeom.

III.

U *Narodnim novinama* 23. srpnja 1902. godine objavljen je drugi Matošev članak o Wildeu naslovljen *Oskar Wilde*, u cijelosti posvećen irskomu piscu. Poticaj za pisanje članka Matošu je nesumnjivo bio Gideov nekrolog *Hommage à Oscar Wilde* otisnut u časopisu *L'Ermitage* u lipnju 1902. godine, iz kojega Matoš u drugi dio svojega prikaza prenosi i više citata. U prvome dijelu teksta Matoš Wildea prikazuje znatno dramatičnije no Gide. Matošev je Wilde sada gotovo mitski junak koji se iz nebeskih visina survao u paklene dubine, on je utjelovljenje krajnosti i tragična figura oblikovana poput romantičarskoga iznimnog pojedinca prokletoga vlastitom posebnosti. Wilde je tako „od onih koje zove Baudelaire 'prokletim pjesnicima'“ (SD IX: 16) i „(m)oderni svijet vidje bez sumnje mnogo tragičnih pjesničkih egzistencija, ali nema modernog pisca koji je imao sreću ili nesreću osjetiti poput Wildea u svom životu maksimum ljudskog prezira i maksimum ljudskog priznanja.“ (*ibid.*) Senzacionalistički ton Matoševa članka zasigurno je barem djelomično dug njemačkim

novinskim prikazima koji su Wildea redovito dramatično opisivali kao žrtvu okrutne njemačke malograđanštine, pri čemu su takvi publicistički portreti nesumnjivo bili potpaljeni i ideološkim razlozima. U prvome dijelu članka Matoš Wildea prvi put izravno povezuje i s Nietzscheom nazivajući ga „'Übermensch', u isto vrijeme kad ga je Nietzsche stvorio“ (*ibid.*), tvrdi da je bio „najveći Lebenskünstler“ (*ibid.*) te ponovno ističe da je, prema svjedočanstvu svojih poznanika, „bio veći causeur nego pisac“ (*ibid.*) nesumnjivo posudivši taj zlobni komentar iz Gideova nekrologa. U drugome dijelu članka, navodeći citate iz Gideova teksta, prenosi i Wildeovu izjavu koju Gide stavlja na zaglavno mjesto svojega prikaza: „Hoćete li znati veliku dramu mog života? Ona je u tome da sam uložio moj genij u svoj život, dok sam u djela metnuo tek moj talenat...“ (17) Taj je poznati Wildeov paradoks izraz samosvijesti s kojom je irski pisac pristupao podjednako oblikovanju svojih djela, ali i oblikovanju samoga sebe kao umjetničkoga djela nadovezujući se na već uhodane prakse dendijske.¹¹ Zanimljivo je pitanje može li se odjek toga Wildeova paradoksalnoga *autopoetičkog* načela pronaći i u Matoševoj koncepciji vlastitoga autorstva. Poznatu i često citiranu Matoševu izjavu iz pisma poslanoga Andriji Milčinoviću iz Pariza 12. listopada 1903. godine – „Ja sam prvi kod nas, koji je iz svog života napravio roman, umjetničko djelo, kao da sam sebe slikam.“ (SD XIX: 375) – tako bismo, na tragu svega već rečenog i uz poticaj radova o Matoševu autorstvu Marine Protrke Štimec (2014, 2018) mogli čitati ne kao potvrdu da je biografizam opravdan pristup u interpretaciji Matoševih tekstova jer se život navodno preoblikuje u roman u kojemu Matoš samoga sebe prikazuje, nego upravo suprotno, kao upozorenje da je (doslovno) jedini Matošev roman njegov život naslikan poput umjetničkoga djela. Uostalom, u tu rečenicu u pismu uvedeni smo obračunom s Brankom Vodnikom, kojemu Matoš predbacuje da ne razumije umjetničku opravdanost kraće i fragmentirane forme, pa ističe da, ako i piše u naizgled okrnjenim ili raspršenim oblicima, kojima se u esteticizmu nerijetko odražavaju nepredočivost životnoga totaliteta i nužna manjkavost navodno cjelovitoga prikaza, svoj roman zapravo živi kontinuirano ga uprizorujući

¹¹ Pišući o „novim dendijskim“ engleske dekadencije Ellen Moers ističe: „Wilde, Beardsley, Beerbohm i pjesnici Rhymersova kluba oblikovali su književnost oko tema preuzetih iz tradicije dendijske: štovanja grada i artificijelnosti, gracioznosti, elegancije, umjetnosti poze, sofisticiranosti i maske. Dovrtljivost epigrama i paradoksa upotrijebljeni su kako bi se zbunili buržujci.“ (1960: 288; svi su prijevodi s engleskoga jezika neprevedene literature moji) Međutim, Moers kao glavnu novinu u književnoj kulturi 1890-ih u Engleskoj prepoznaje sve intenzivniju komercijalizaciju: „tragični spektakl književnosti i književnih ličnosti prepuštenih tržištu, veliki *eksperiment* prodaje talenta s pomoću reklame, publiciteta i samooglašavanja. Poziranje u to vrijeme imat će malo smisla ako nemamo na umu golemu publiku pred kojom se izvodilo.“ (293) Kako navodi Moers, nikada prije toliko književnika svoje nesuglasice nije rješavalo na sudu i postalo je pomodnim tužiti za klevetu ili za plagiranje. Također je postalo uobičajenim prenositi književne rasprave u novinske rubrike u kojima su objavljivana pisma uredništvu, redovito oglašavati o književnim i umjetničkim događanjima i koristiti se uslugama agenta. Svim će se tim sredstvima u prvoj fazi oblikovanja svojega javnog lika, komercijalizirajući figuru dendijske, poslužiti i Oscar Wilde. Iscrpu analizu Wildeovih izvedaba *Wildea* od početka 1880-ih do epistole *De profundis* v. u Powell, 2009.

i ispisujući: „A što ono misli Dreksler sa 'crtičarstvom'? Nije li crtica nješto zaokrugljeno, gotovo kao sonet ili roman? Nisu li moji 'fragmenti' svaki za sebe cjelina, okrugla priča? I taki kritičari smiju reći, da nisam umjetnik?“ (*ibid.*)¹² Kako god Matoševu izjavu o životu i romanu razumjeli, nedvojbeno je da je, poput Wildea, svoj život i djela smatrao artefaktima koje je oblikovao i cizelirao s jednakom pomnjom, no kritičari su, umjesto da u njegovu životu prepoznaju elemente umjetničkoga djela, u njegovoj umjetnosti uporno prepoznavali tragove njegova života.¹³

Nastavimo – u Matoševu duhu – *flanirati* njegovim tekstovima istražujući zagovor poetike fragmenta i problematizaciju odnosa života i umjetnosti, što su za Matoša povezane teme. On, uostalom, i život i umjetnost poistovjećuje s flanerijom, ispreplićući ih i ponovno brišući jasne razdjelnice, te, kako je pokazala Protrka Štimec, „figuru *flanera* drži temeljnim načinom umjetničkog, pa i ljudskog bivanja u svijetu.“ (2019: 66) Matoš će se u pismu Vladimiru Lunačeku, poslanome iz Zagreba 14. rujna 1909. godine, osvrnuti na Lunačekov prikaz *Umornih priča*, objavljenih iste godine, pa i ondje istaknuti da je u mnogim svojim pričama u toj zbirci „*simbolist*“ (SD XIX: 245) te priupitati Lunačeka „Kako dolaziš do toga, da od simbolski određenih figura tražiš individualizirane crte?“ (245/246) Matoš u nastavku svojim kritičarima predbacuje što u tekstovima okupljenima u knjigama *Vidici i putovi* (1907.) i *Umorne priče* (1909.) nisu vidjeli „da su to etide, studije, stilske studije od realističnog,

¹² Uz temu fragmenta valja napomenuti da Paul Bourget ističe da dekadentni stil dekomponira cjelinu djela tako što osamostaljuje izraz te dekomponira izraz tako što osamostaljuje riječ, a Friedrich Nietzsche parafrazira tu Bourgetovu misao u studiji *Slučaj Wagner* (Dowling, 1986: 132; usp. Reed, 1985). Za reinterpretaciju te Bourgetove teze u kontekstu novijih pristupa dekadenciji v. Petlevski, 2015. Matošev komentar o fragmentu v. i u članku *Sintetična kritika* (SD IV: 209). Zanimljivo je da Ujević Matoša ne povezuje s Bourgetom kad je u pitanju *poetika fragmenta* premda negativno komentira njegovu fragmentarnost i u njegovu djelu prepoznaje Bourgetov utjecaj.

¹³ U pismu mladomu Vladimiru Tkalčiću poslanome iz Ženeve 29. lipnja 1899. godine Matoš, pišući o filozofima koji su na njega snažno utjecali, izjavljuje da vjeruje „da je umjetnost realnija, (...) istinitija od nauke i filosofije, t. j. ako filosofija nije umjetnička“ (SD XX: 124/125) te Nietzschea naziva posljednjim velikim filozofom, koji je uvidio „da istine nema, da je život fikcija, iluzija, koja ne može da postoji bez umjetnosti, bez laži, bez iluzije.“ (125) Taj je komentar bitan iz triju razloga – Matoš, kao i Wilde, poistovjećuje umjetnost i fikciju s laži, relativizira razliku između života i umjetnosti te umjetničkoj fikciji daje primat nad stvarnošću, pa tako estetički stav ima složene etičke reperkusije. Pritom odnos umjetnosti i života promišlja na podlozi Nietzschea, s čijim su uvidima nerijetko uspoređivani Wildeovi aforizmi, premda Wilde Nietzschea nije čitao. No tomu ćemo se paralelizmu, istraživanju kojega je posebno posvećen bio Thomas Mann, još vraćati, ponajviše u interpretaciji Krležinih tekstova. Pobjijajući devet godina kasnije u svojemu dijaloškom polemičkom tekstu *Literarni karneval* (1908.) Nodilove tvrdnje iz članka *Sloboda volje u književnika*, Matošev će Guravac zaključiti: „Nodilo je reakcionar ako se i svi novi artistički modernizmi mogu svesti na jednu riječ – Renesansa, na što intenzivnije estetizovanje misli i života, na što veću sličnost s velikim epohama koje se bez uskrsnuća poganskoga osjećaja ne mogu ni zamisliti.“ (SD XIII: 187) Ponovno, tj. kontinuirano, Matoševa totalna apovijesna estetika – u kontekstu koje je problematično ustrajati na razlici ne samo između književnoga i novinskoga teksta nego i na razlici između autorova teksta i njegove izvedbe vlastitoga života, u svojoj podlozi ima estetičke nazore koji se i u Nietzscheovu i u Wildeovu slučaju nadahnjuju starogrčkom umjetnošću i antičkim razmatranjima o umjetnosti. Wilde i Matoš također se obojica u pojedinim ogleđima priklanjaju dijaloškoj formi, čije prednosti nabraja Gilbert, jedan od sugovornika u Wildeovu – znakovito – dijaloškome eseju *Kritičar kao umjetnik* (Wilde, 2009: 131).

materijalnog, pa do apstraktnog, simbolskog stila“ (246), pa se i samomu Lunačeku predbacuje što u Matošu (*Matošu?*) ne razlikuje novinara od književnika. Nazivajući tako fragmentarnost i stilsku heterogenost bitnim – premda neprepoznatim – obilježjima vlastite poetike, Matoš se deklarira kao pripadnik književnih pojava druge polovice 19. stoljeća koje se najčešće obuhvaćaju oznakom esteticizma. Premda se takva tvrdnja može učiniti samorazumljivom, mnoge interpretacije Matoševih tekstova pokazuju da ona to nije. Kad Lunačeku predbacuje da ne razlikuje novinara od književnika, on mu ne prigovara da ne razlikuje neartistu od artista jer je za Matoša svako dobro pisanje artističko, te on i u domaćoj novinarskoj prozi prepoznaje ponajbolju prozu u hrvatskoj književnosti svojega vremena „jer je umjetnički svaki, pa i novinarski posao, odlikuje li se stilom“ (zapis *A. G. Matoš*, SD V: 272). Prema Matošu, čitatelj Lunaček brka novinara Matoša i književnika Matoša jer zamjenjuje referencijsku i nereferencijsku čitateljsku praksu, tj. jer *Umorne priče* čita kao feljton ili kakav drugi novinarski žanr. Takvu su čitateljsku zbunjenost i neodlučnost proizveli Matoševi postupci literarizacije feljtona, ali i feljtonizacije literature i s tim uzajamnim kontaminacijskim procesima kritika se na različite načine hvatala ukoštac od prvih osvrta na Matoševo djelo do danas. Kako je pokazala Protrka Štimec (2019: 56 i d.), Miroslav Šicel (1966.), primjerice, takav je prodor novinarstva u književnost smatrao manjkavošću i opisao ga kao „feljtonističku površnost“, pa Tomislav Šakić, baveći se u svojem pregledu problemima žanrovske klasifikacije Matoševe nefikcijske proze, ističe da se Matošu feljtonizacija diskursa predbacivala u „novelama, pa čak i u lirici (turpizmi, žargonizmi, niski stil općenito). Svaki ulaz političkoga, satiričnoga ili polemičkoga diskursa, ili pak kolokvijalne riječi ili izraza, tradicionalno je doživljavan kao trivijalizacija ili feljtonizacija.“ (2014: 217) Ne slijedeći takvu interpretacijsku praksu, Aleksandar Flaker (1988.) u nizu feljtona koji čine *Dojmove sa pariške izložbe* (1900.) prepoznao je pak izraz Matoševa koketiranja s dehijerarhizacijom svijeta (i) umjetnosti koja počiva na širenju registara iz kojih se crpe stilski uzorci i jezični oblici, u čemu se može iščitati najava avangardnih obilježja, premda će Matoš kasnije pružiti opor avangardnim objavama u umjetnosti. Nasuprot tomu pregled obilježja Matoševe fikcijske i nefikcijske proze, jasno ih odjeljujući i smještajući njegove postupke u europski kontekst, izložila je Dubravka Oraić Tolić (2013: 33–139).

Sklonost leksičkoj šarolikosti, ukrašavanje tekstova neobičnim, pa i egzotičnim riječima, kolažiranje raznovrsnih idioma i kontrastiranje različitih jezika mogu se, doduše, umjesto da se protumače kao kontaminacija čistoga esteticizma jezikom ulice i feljtona, interpretirati upravo kao bitno obilježje Matoševa esteticizma. Pišući o Théophileu Gautieru u istoimenome osvrtu iz 1911. godine, Matoš esteticizam i larpurlartizam poistovjećuje s osobito

demokratskim odnosom prema jeziku i s posebnim senzibilitetom za nepresušnu sugestivnost riječi te progovara o ulozi artista u društvu:

„Zato postade taj slikar draguljar riječi, one Riječi za koju veli Hugo, njegov idol i učitelj, da je 'živo biće'. Veliki ti romantici, bacivši na mršavost Racineovog rječnika od stotinu riječi nebrojeno blago narodnog govora, nađoše u svakoj riječi boju, miris, crtu, težinu, lakoću, muziku, nađoše dušu, nađoše skoro čovjeka: nađoše onaj Verbum, riječ duha stvaralačkog, što stvori ovaj naš svijet iluzije i himere. I *reče* Bog! Zato je i danas Gautier istovjetnjak s Artistom, s Estetom. 1836. već napisa onaj čuveni predgovor *Gospođici Maupin*, credo novog pokoljenja, evanđelje estetičkog morala, upravo antiburžoaskog 'morala', vjerovanje, koje će kasnije Cousin izraziti krilaticom *l' art pour l' art*. Wilde će još u naše dane i engleski 'cant' plašiti paradoksima Gautierovog porijekla, a Nijemci (Židovi) će im se diviti jer ne pročitaše u prvoj prozi Hugoovog barjaktara ovakve misli...“ (SD IX: 141/142)

Matoš umjetnika u esteticističkoj koncepciji prikazuje kao božanskoga stvaratelja. Budući da, kao što smo vidjeli, na Nietzscheovu tragu stvarnost raskrinkava kao fikciju koju izjednačuje s laži, ta gesta povratno i boga pretvara u velikoga pisca, ali i u velikoga lažljivca. Ako je pisac demiurg, ne čudi što se predgovor romana *Gospođica Maupin* čita kao evanđelje, no bitno je što teze iz umjetničkoga djela prema Matošu imaju složene posljedice za svakodnevicu suvremenoga građanskog društva. Budući da postoji esteticistički moral, estetika se povezuje s etikom i izlazi iz ograničena prostora pjesničke agorafobične samoizolacije te se, kako je i najavljeno ranijim osvrtima na irskoga pisca, upravo Wilde navodi kao primjer umjetnika koji je naizgled paradoksalnim postavkama esteticističkoga morala, ali i cjelinom svojega života, provocirao i skandalizirao građansko društvo, baš onako kako je u mnogobrojnim svojim polemikama činio i Matoš. U svojem komentaru o Gautieru Matoš tako ponovno povezuje dvije teme – poetičku, koja se odnosi na pristup jezičnomu mediju kao složenoj građi od koje se tvore fikcijski svjetovi, i etičku, koja se odnosi na ulogu koju u društvu zauzimaju tako zamišljeni artist i njegovo djelo. Pozabavimo se zasad prvom, koja Matoša povezuje s piscima engleske dekadencije. Naime, kad se u tekst namjerno upliću raznolike stilski obilježene riječi i kad se tekst oblikuje kao kolaž idioma, čitatelj je svjesniji materijalnosti jezika i artificijelnosti fikcijskoga svijeta, u kojemu nerijetko obitavaju likovi koji su i sami oblikovani tako da raspoznaju papirnatost prostora koje nastanjuju.

Dok je John Reed (1985.) u fragmentaciji teksta prepoznao bitno obilježje dekadentne umjetnosti, čije dijelove mora preslagivati njezin recipijent, Linda Dowling (1986.) književnu dekadenciju, koju izdvaja kao jedan od mnogih načina pisanja aktualnih u engleskoj

književnosti 1890-ih, definira kao stil u kojemu se svijest o materijalnosti i autonomiji (pisanoga) jezičnoga medija izražava u neobičnim stilskih ekshibicijama. Prepoznajući Waltera Patera, Ernesta Dowsona, Lionela Johnsona, Arthura Symonsa i Williama Butlera Yeatsa kao esteticiste i djelomično dekadentne pisce, Dowling ističe da „osobit dekadentni prikaz pisanoga jezika kao artificijelne i remetilačke sile utječe na njihove stilske izbore dok se nastoje potvrditi kao Paterovi nasljednici i istodobno izbjeći njegova ograničenja.“ (1986: 175) Dowling smatra da je Wildeov odnos prema Pateru ambivalentan, kao i reakcije drugih esteticista, premda je od njega usvojio učenje o autonomnosti jezika jer je taj poznati stilist postao predstavnikom svojevrsnoga asketskog eufuizma nasuprot Algernonu Swinburneu, koji je okoštalomu pisanom jeziku suprotstavio zvučnost živoga glasa. Wilde, svjestan tih dvaju modusa u kojima bi umjetnost riječi mogla egzistirati, inzistira na stavu da se književnost ne obnavlja samo posezanjem za novim temama nego ponajviše na stilskoj razini jer je stil uvijek nov način izražavanja i odražava potrebu za neumornom preoblikom medija, stoga i Pateru u kasnijoj fazi predbacuje što piše za oko, a ne za uho jer je djelo dinamično i protejsko upravo u usmenoj izvedbi.¹⁴ Dowling stoga ističe da je Wilde problem s jezikom, s kojim su se suočili mnogi engleski esteticisti 1890-ih, razriješio oblikujući sebe kao pripovjedača koji istodobno neumorno pripovijeda savršeno dotjerane priče u različitim inačicama i pritom izvodi vlastitu autorsku ulogu. Tim su izvedbama, uostalom, svjedočili i Gide i Yeats i obojica su o njima kasnije pisali, a Gideov je nekrolog, kao što smo vidjeli, Matoš dobro poznao. Dowling će stoga zaključiti: „Wildeov idealni 'prekrasni stil' temelji svoj autoritet na umjetnikovoj posebnoj osobnosti. Taj se autoritet, doduše, mora neprestano uprizorivati ili objavlјivati govorom jer (...), prema Wildeu, ne može biti osiguran ili trajan kao okamina u zapisanome jeziku. Ako se umjetnička osobnost ne koncipira kao što nedovršivo, Wildeov se izvedbeni način doslovno iscrpljuje.“ (188) Za Wildea je književnost stoga procesualna, te umjetnik svoje djelo neprestano priziva u život stalno ga iznova oblikujući i kreirajući samoga sebe kao artefakt, što potvrđuju i Gideova i Yeatsova sjećanja na pisca. Ne svjedoče li i komentari suvremenika o Matoševu ponašanju u društvu i Matoševi bljeskoviti, usitnjeni, raspršeni i polemički vječno dinamični i dramatični tekstovi o sličnoj potrebi za neumornim uprizorivanjem sebe i svojega djela? I Wilde i Matoš tako objedinjuju dvije proturječne opsesije, zahtjev da s minucioznom pozornošću cizeliraju svoje savršeno zaglađene esteticističke artefakte i potrebu da istodobno iznalaze različite načine kojima će održavati

¹⁴ U autobiografskome zapisu *A. G. Matoš* pripovjedač će u trećemu licu, vjerojatno pod utjecajem simbolističkih uvida, istaknuti da A. G. Matoš „stihovima zadovoljava svoje muzikalne potrebe, pišući ih ušima i za (dobre) uši.“ (SD V: 271)

vitalnost vlastitoga jezika. Pritom niz sličnosti između dvojice pisaca ne proizlazi nužno iz Matoševa oponašanja Wildea, nego i iz činjenice da su svoje poetike djelomično oblikovali pod utjecajem istih književnih i kulturnih pojava, prije svega pod utjecajem francuske književnosti druge polovice 19. stoljeća i, ako je vjerovati Matoševim izjavama, pod utjecajem Waltera Patera.

Otkrivudajmo flanerski ponovno do Matoševa pisma Lunačeku, u kojemu Matoš osporava tvrdnje iz Lunačekova prikaza *Umornih priča* da je u pričama vidljiv Wildeov i Przybyszewskijev utjecaj. Matoš ističe da je u priči *Ugasnulo svjetlo* opisan Wilde „kondenziran u priči o Uskrsnulom Lazaru, gdje je imitiran W.-ov parabolski stil“ (SD XIX: 245), ali naglašava da čovjek njegove kulture „ne može mnogo profitirati od Wildea i Przyb-a“ (*ibid.*).¹⁵ Matoš tvrdi da je od Poea posredstvom Baudelairea najviše naučio te Wilde svodi na Poea tvrdeći da je *Slika Dorian Gray* „u roman pretvorena skica Poeova, špikovana aforistič. paradoksimi u čistom Balzacovom stilu“ (*ibid.*), a Wildeovu priču *Slavuj i ruža* čita kao parafrazu Heineove pjesme *Neue Lieder*. Razotkrivajući tako u ono vrijeme hrvatskoj publici najpoznatija Wildeova djela kao derivate i osporavajući njihovu autoru svaku originalnost, Matoš zaključuje da je „kao artist umro kao djak, kao negotov čovjek“ (*ibid.*) te napominje da je on sam više naučio od Waltera Patera i Brewstera.¹⁶ Wilde je tako umjesto kao književni uzor prikazan kao negacija licemjerja i kao uzorna umjetnička žrtva, kao figura tragičnoga prokletog umjetnika koja je kasnije prenesena i u osvrt na Gautiera: „Kod Wildea je veliko:

¹⁵ Višnja Sepčić krenula je od toga pisma u razradu svoje argumentacije da Matošev lik Andrija G. u noveli *Ugasnulo svjetlo* nije temeljen na Wildeu, nego na Poeovu Rodericku Usheru iz priče *Pad kuće Usher* (Sepčić, 1976). Temeljni je problem te interpretacije što Sepčić polazi od pretpostavke da je Usher „rodonačelnik“ (141) moderne proze, pa su sve poveznice koje navodi vrlo općenite i mogle bi se primijeniti i na mnoge Wildeove likove, osobito na Dorian Gray. Nedvojbeno je, doduše, da Matoš u usta Andrije G. stavlja parabolu koju je preuzeo iz Gideova nekrologa, što odmah napominje i Sepčić (135/136), i o čemu će biti još riječi.

¹⁶ Isprva je nejasno na kojega Brewstera referira Matoš. Naime, premda registar imena XIX. sveska Matoševih *Sabranih djela* upućuje na Davida Brewstera, on je bio cijenjeni znanstvenik koji se ponajviše bavio optikom. U bilježnicama se H.-B. Brewster spominje samo jednom, u sedmoj bilježnici, uz naslov *L'Ame païenne*, uz koji su ispisani francuski citati o egoizmu, mišljenju, duši itd., dakle Matoš očito upućuje na engleskoga pisca Heryja Benneta Brewstera, kojega inače ne spominje, ali mu ovom prilikom pripisuje presudan utjecaj na vlastito stvaralaštvo odbacujući Lunačekovu tvrdnju o Wildeovu utjecaju. Do istoga zaključka o tome tko se krije pod zagonetnim prezimenom dolazi i Hergešić, *usp.* 1967: 539. Ta dvostruka gesta umanjivanja Wildeove i izvornosti i navođenje drugih, pa i opskurnih uzora (Što je Lunačeku moglo značiti ime *Brewster*?), dio je Matoševih strategija kojom stvara vlastiti kritičarski autoritet, ali i krivotvori vlastito autorstvo. U već spomenutome, navodno autobiografskome tekstu *A. G. Matoš*, koji je na zamolbu Julija Benešića Matoš napisao kao završni prilog zbirke *Pečalba* (1913.), pripovjedač u trećemu licu navodi nekoliko netočnih podataka o godinama u kojima Matoš putuje u pojedine zemlje. Ispisujući autobiografski zapis u trećemu licu, Matoš se udvaja stvarajući pripovjedača koji falsificira njegovu biografiju i istodobno podsjeća na motiv dvojništva vrlo važan za Matoševu fiksijsku prozu. Možda je stoga ključna napomena toga zapisa da je „umjetnički svaki, pa i novinarski posao, odlikuje li se stilom“ (SD V: 272) jer ni taj tekst ne treba čitati kao referencijski pouzdan ili istinolik, nego kao malu metafiksijsku igru koja iznevjeruje čitateljska očekivanja oblikovana realističkom poetikom, o čemu svjedoči i završna dosjetka zbog koje je Matoš preinačio prvu inačicu teksta: „Matoš je rođen u petak, trinaestoga (lipnja 1873), a datum njegove smrti je nepoznat.“ (*ibid.*) Možemo se složiti da Matoš i dalje živi.

suvereni prezir engl. 'canta' u stilu Byron i martirij radi toga u stilu Verlaine.“ (*ibid.*) Prvi se put u Matoševu prikazu Wildea spominje i Whistler, dapače, Matoš piše da je njegov pariški krug Wildea smatrao „pomalo snobom i mistifikatorom, kao i Whistler.“ (*ibid.*) Bitno je zamijetiti da se Matoš od Wildeova i od Przybyszewskijeva utjecaja ograđuje na različite načine, prvoga prikazuje kao plagijatora i osporava mu artistski status, dok drugoga otpisuje zbog stila koji nije blizak njegovu ukusu. Čini se da takav kritički odnos prema Wildeu nastaje nakon što je Matoš prisvojio Whistlerovu poziciju u sukobu s Wildeom, u srži kojega su bile upravo optužbe za plagijat. Matošev odnos prema Wildu na taj je način obilježen problematizacijom koncepta književnoga utjecaja, koji će ubrzo postati žarištem još jedne polemike, Matoševa sukoba s mladim Ujevićem, koji vodi sve do Ujevićeva pisma Ivi Hergešiću 1935. godine.

IV.

Četvrti tekst u kojemu je Matoš Wildeu posvetio veću pozornost i više prostora jest osvrt *Wilde i Mac Neill Whistler*, objavljen u *Obzoru* 24. studenoga 1911. godine. James Abbott McNeill Whistler (1834. – 1903.) bio je američki slikar koji je najveći dio života proveo u Engleskoj. Sredinom 1850-ih prvi je put došao u Pariz, tamo se družio i s umjetnicima koji su pripadali krugu oko Gustavea Courbeta te se upoznao i s Gautierovim i s Baudelaireovim idejama koje su utjecale na njegovo poimanje umjetnosti, a kasnije je prijateljvao i s Degasom, i s Mallarméom, i s drugim poznatim francuskim umjetnicima. Od kraja 1850-ih živio je u Londonu, no i dalje je redovito posjećivao Francusku. Whistler i Wilde upoznali su se 1877. godine i neko su se vrijeme družili u prvoj polovici 1880-ih. Obojica su u London došli kao stranci, jedan kao Amerikanac iz Pariza, a drugi kao Irac, obojica su bili opsjednuti vlastitim javnim imidžem, obojica su bili posvećeni samostilizaciji i samoreklami i obojica su bili iznimno vješti u konverzaciji te su s lakoćom brzopotezno nizali domišljate dosjetke. Gautierove larpurlartističke ideje, koje je Wilde prvotno poznavao iz Paterovih tekstova, sada je imao priliku doživjeti u Whistlerovu atelijeru. Kako je Wilde postajao sve poznatijim, tako je njihov odnos postajao sve napetijim i Whistler je Wildea optužio za plagiranje tvrdeći da je od njega pokupio ne samo mnogobrojne aforističke izjave nego i ideje o umjetnosti.¹⁷ Poznata

¹⁷ Moers cijelu situaciju sažeto prikazuje u kontekstu već opisane kulture književnoga spektakla. Naime, glavnim je povodom polemike bio uspjeh Wildeovih predavanja u SAD-u i u engleskoj provinciji, kojima je prvotno pripomogao i sam Whistler. Polemika zbog navodna plagiranja odvila se kao razmjena dosjetljivih telegrama otisnutih u časopisu *World* i potom parodiranih u tjedniku *Punch*, a prepirka je potaknula Whistlera da oblikuje svoje poznato predavanje *The Ten O'Clock* (Moers 1960: 298). Ne bismo li i Matoševu potrebu za nebrojenim javnim polemikama mogli shvatiti kao izraz iste želje da se stalno potiče interes za vlastiti rad i kao jednu od strategija kojom se neprestano izvodi vlastiti autorski lik? Iscrpnije o odnosu Wilde i Whistlera v. u novoj

je i u stručnoj literaturi često spominjana zgoda iz ranije faze njihova poznanstva u kojoj je Wilde bio izjavio da mu je žao jer on nije izrekao jednu Whistlerovu dosjetku, na što je slikar odgovorio da će je nesumnjivo izgovoriti.

Zanimljivo je stoga kako je Matoš, koji je tijekom 1911. godine s mladim Ujevićem polemizirao u čak četirima tekstovima (*Discipulus, Zar i ti, Brute?, Discipulus i Literarni fakini*), u kojima je problematizirao odnos učitelja i učenika, odgovarao na optužbe za plagijat, izlagao načela i izvore vlastite poetike te svojega đaka prozvao plagijatorom, u ovome članku Wildea, koji je, znakovito, bio dvadeset godina mlađi od Whistlera, prikazao kao „(d)iscipulus(a)“ koji je „grdio svog meštra jer ga je... očerupao!“ (SD IX: 155)¹⁸ Paradoksalno je pritom što je Ujević već u prvome svojem tekstu o Matošu, koji je prethodio polemici, u osvrtu *Hrvatska knjiga* (1911.), u kojemu afirmativno piše o zbirci *Naši ljudi i krajevi*, Matoševe putopise pročitao na podlozi Wildeovih *Intencija*, preciznije, eseja *Ocvat laganja* aludirajući na Wildeovu ideju da umjetnici stvaraju pojedine prirodne ljepote „pa bi Matoševi majstorski opisi mogli otvoriti oči za estetični i moralni smisao naših krajeva.“ (Ujević SD VII: 16) Matoš krajem iste godine očito poseže za temom odnosa Whistlera i Wildea jer u njemu, na podlozi Whistlerove knjige, pronalazi niz paralela sa svojim odnosom s mladim Ujevićem, pa je u članku, u usporedbi s pismom Lunačeku iz 1909. godine, nabujao i niz dokaza o plagijatu, tj. gotovo taksativni popis navodnih parafraza i posudbi u Wildeovu djelu. Prema Matošu, svoj teorijski helenizam i hermafroditiski hedonizam Wilde je preuzeo iz djela Gautierove rane faze, priča *Slavuj i ruža* temelji se na Heineovoj pjesmi, Wildeova lirika odražava snažan utjecaj Keatsova, Verlaineova i Baudelaireova pjesništva, *Slika Doriana Graya* parafraza je Poeove crtice, naključana paradoksima po ukusu Disraelija i Thomasa De Quinceyja, čiji je utjecaj vidljiv i u epistoli *De profundis* (SD IX: 151). Matoš tako zaključuje da je Wilde „bizarni mislilac, a bizarnost ne može biti životni sistem.“ (152) Međutim, unatoč tomu što se Matoš sada Wildeom koristi kao primjerom ili argumentom u raspravi o temi porodne granice između književnoga utjecaja i plagijata, koju je aktualizirala polemika s Ujevićem, Wilde je, kao i u ranijim zapisima, ostao oglednim primjerom ili figurom na primjeru

biografiji *Oscar. A life* Matthewa Sturgisa (177–179, 229, 321–325), koja je nadopunila manjkavosti utjecajne Ellmannove biografije iz 1987. i obuhvatila kasnije otkrivene dokumente. Zanimljivo je, osobito za razvoj naše argumentacije, što je Matoš, prema zapisima u jedanaestoj bilježnici, čitao Whistlerovu knjigu *The Gentle Art of Making Enemies* (1890.) u njemačkome prijevodu, zahvaljujući kojoj je sukob s Wildeom upoznao iz Whistlerove perspektive.

¹⁸ U svojoj interpretaciji tekstova iz Matoševe polemike s Ujevićem Bagić ističe da do izražaja dolazi Matošev *polemički artizam* jer je „iznova potvrdio da svaki iskaz doživljava kao umjetničko očitovanje“ (Bagić 1999: 124). Taj je Bagićev uvid, kao i cjelovita njegova analiza književnih obilježja Matoševih polemika, također vrijedan argument u prilog tezi o Matoševoj izvedbi cjelovite svoje umjetničke ličnosti. Bilo bi isto tako zanimljivo pomnije iščitati tekstove koji čine polemiku na tragu dosad iznesenih uvida o Wildeu te na podlozi spomenute Whistlerove knjige.

koje Matoš nastavlja analizirati paradoksalnost umjetnikova položaja u modernome društvu. Čini se, dapače, da je vruća tema autorstva Wildea prometnula u još aktualniju i još primamljiviju studiju slučaja. Nadovezujući se neizravno na svoj komentar iz dijaloške polemike *Literarni karneval* (1908.),¹⁹ Matoš tako svoj prikaz Wildea u osvrtu *Wilde i Mac Neill Whistler* započinje komentarom o mehanizmima kojima se stvara javna predodžba o piscu: „Wilde je danas još popularan. Imao je iza sebe dvije najmoćnije poluge popularnosti: modu i skandal, sablažnjivu dnevnu vijest i traženost salonskog junaka.“ (151) Wilde je tako prikazan kao medijski i društveni proizvod, kao dobro reklamirana roba koja se prilagodila logici tržišta na koje se željela plasirati, pa ne čudi što ga već u sljedećoj rečenici, pozivajući se na Gidea (*Prétextes*), posve obezvređuje kao pisca: „Pravi pisac nije bio nikada.“ Opsežna enumeracija najraznolikijih utjecaja koje Matoš pronalazi u Wildeovu djelu, koju smo već iznijeli, potom služi samo kako bi se dokazala ta dramatična uvodna teza, kojom Matoš Wildeu oduzima svaku izvornost. Pritom valja imati na umu da je Wilde u vrijeme kada Matoš objavljuje svoj prikaz iznimno popularan u hrvatskome kulturnom prostoru, njegove se predstave izvode jedna za drugom u Hrvatskome zemaljskom kazalištu u Zagrebu, njegovi se tekstovi često objavljuju u prijevodu u domaćim novinama i časopisima i o njemu se redovito, u povodu pojedinih kazališnih uprizorenja ili objava pojedinih djela, može čitati u novinama. Stoga i sam Matoš, anulirajući umjetničku vrijednost djela popularnoga pisca, pridonosi održavanju na životu te senzacionalistički prikazivane teme. Svoju uvodnu ocjenu Wildea kao pisca Matoš zaokružuje u završnome dijelu svojega portreta. Prvo poseže za već uporabljenim paralelizmom između Byrona i Wilde, no sada ga pretvara u kontrast ističući razliku u načinu na koji su se dvojica pisaca pozicionirala prema društvu:

„Byron u grdnom mejdanu s engleskim društvom i moralom raste i pada kao junak, ne oporekavši ništa. Wilde je sam sebe oporekao jer bijaše više društven čovjek no rođen umjetnik i jer ne može postojati bez onog društva kojemu oponira očiglednom seksualnom slabošću, bez kojega ne može živjeti, zakonik kojega priznaje i zove u pomoć na štetu svoju: onog društva koje ga je preko zasluge podiglo i najzad odbacilo

¹⁹ Jedan od sugovornika u tome polemičkom dijalogu, suprotstavljajući se Nodilovoj tvrdnji iz članka *Sloboda volje u književnika*, ističe da je Wilde važniji kao društvena nego kao književna pojava: „nije tačno da je Wilde 'prvak među dekadentima', jer su to s mnogo većim pravom talenta i originalnosti Poe, Baudelaire, Verlaine i Swinburne. Wilde je važniji kao socijalna no kao književna pojava i njegov život ne bijaše 'pust i anarhičan', kako to tvrdi Veleučeni, njego život elegantnog *gentlemana*, 'kralja života', koji je tragično svršio zbog seksualne anomalije, oprostive u staroj Ateni i na modernom Istoku, kažnjive u pokvarenom Londonu.“ (SD XIII: 186) Sličnu misao Matoš je izrazio i godinu ranije u tekstu *Intimni dojmovi* ispravljajući pritom tvrdnje Frana Bubanovića da je Wilde kao estetičar originalan i da postoje vajldovci: „Wilde nije znamenit kao esteta, nego kao protest proti licemjerju, utilitarizmu i 'moralu'. Mučenik ljepote. Godinama se morao kupati taj dandy u vodi, u splaćini, gdje ostavi svoj gad osam robijaša prije njega. To je veliko. To, i *Balada o Reading-uzi*.“ (SD XIII: 143)

kao opasnu, kompromitantnu modu, dok je Whistlera iza dvadesetogodišnje borbe priznalo kao pobjednika. Wilde, taj tragični pomodni paradoks, bijaše komičan junak i tu je prava njegova tragičnost.“ (155)

Iz komentara je vidljivo da je Matoš bio upućen u pojedinosti o Wildeovu sukobu s Johnom Douglasom, markizom od Queensberryja. Naime, Wilde je prvo tužio Douglasa jer je u njegovu klubu ostavio kartu na kojoj ga je etiketirao kao sodomita, a suđenje će se preokrenuti protiv Wildea i uzrokovati njegov konačni krah nakon što Douglasova obrana pozove muške prostitutke da svjedoče o svojim odnosima s Wildeom. Matoš tako u Wildeovu pokušaju da se zaštititi pravnim procedurama društva koje je u svojim djelima izvrgavao oštroj kritici i poruzi razaznaje temeljni paradoks njegove umjetničke pojave. Wilde je, naime, nastojao oblikovati svoj umjetnički identitet kao kritičar društva o kojemu je istodobno ovisio jer se samooblikovao služeći se upravo neutaživom gladi toga društva za pomodnim i skandaloznim pojavama. Upotrijebio je postojeće mehanizme društva skandala kako bi si osigurao uspjeh te potom tijekom suđenja, koje je u nebrojenim senzacionalističkim novinskim prikazima i samo pretvoreno u jedan od medijskih mitova modernoga doba, postao žrtvom tih istih mehanizama.²⁰

V.

Temu položaja umjetnika u modernome društvu Matoš će se stalno vraćati jer ju je živio kao svoj ranije spomenuti roman i o njoj je nerijetko promišljao baš na Wildeovu primjeru. Naime, čini se da je Wilde za Matoša doista bio nerazrješiv paradoks, čijim se likom u jednome trenutku omamljivao da bi već u sljedećemu tu omamu odbacio tek kao kratkotrajnu zatravljenost pomodnom pojavom. U zapisu *Literatura i skandal*, nastalome u ljeto 1903. godine, u povodu aktualnoga slučaja Jacquesa d'Adelswärd-Fersena, čija su djela postala iznimno popularna nakon što je uhićen jer je s prijateljem bio organizirao orgije sa srednjoškolicima, Matoš isprva tvrdi da su „skandal i poezija jedino te isto“ (SD XVI: 159), potom taj uvid poopćuje na cjelinu suvremene francuske književnosti konstatirajući uz primjere *Gospođe Bovary* i *Cvjetova zla* da „(n)ajčuvenije moderne francuske knjige bijahu sablazni“ (160) te u konačnici izvodi još uopćeniji zaključak da „(p)ravi talenat izaziva, vrijeđa, nepriličan je, spotiče se o primljeni moral i običaje – kao pravi skandal.“ (161) Fenomen

²⁰ Početak svojega osvrta *Pravi Rodin* (1913.) Matoš posvećuje fenomenu slave: „Slava je danas gadna, vrlo gadna stvar. Biti čuven nije danas biti poznat po slavim svojim djelima. Naprotiv. Slavan znači danas biti svaki dan fotografiran sprijeda i straga, pustiti publiku u intimnost svoga trbuha, svog srca, svog stola, svog doma i svoje postelje. Slava je danas velika i dosta sramotna indiskrecija, gotovo skandal...“ (SD XI: 125)

skandala tako se istodobno povezuje i s umjetnički vrijednim i s umjetnički manje vrijednim književnim pojavama. Za Matoša se pravi talent uvijek izražava negacijom dominantnih društvenih običaja i vrijednosti, pa ga društvo prepoznaje kao skandal, međutim, budući da na modernome umjetničkom tržištu publika također diktira kakva će biti umjetnička proizvodnja, ako se „(d)o juče (...) općinstvo zanimalo tek za sablažnjive knjige i pisci ishitravahu, pisahu, fabrikovahu sablazni kao 'ljudske dokumente'“, dok je „(a)utor (...) inače mogao biti čovjek skroman, običan filistar kao Zola, živeći kao cijeli svijet“, „(d)anas sve više i više postaju pisci onaki kake su im knjige, ne zbog iskrenosti (toga najvišeg realizma) nego zbog čitalaca, jer se najprije zanimaju za pisce, onda tek za knjige. Wilde i evo taj barun d'Adelsward se proslavio zbog pohota.“ (160) Pritisak čitateljske publike tako više nije vidljiv samo u izboru pomodnih tema i u načinu njihove prezentacije – pri čemu je simptomatično da artist Matoš baš naturalistička djela odabire kao primjer izrazito antimimetične literature, na kojemu pokazuje da se u književnome djelu ne trebaju tražiti ni autor ni stvarnost – nego i u potrebi pisaca da sami sebe oblikuju u skladu sa željama publike.²¹ Temeljni je problem što i autorovoj želji da svoj javni lik oblikuje kao umjetničko djelo prijeto stalna opasnost da posve podlegne logici tržišta i svede samoga sebe na potrošnu robu, što je, čini se, zapravo jedan od glavnih Matoševih prigovora na Wildeov račun.

Matoš pomno prati, opisuje i analizira nov položaj umjetnika i umjetnosti u društvenim i ekonomskim prilikama koje se sve brže mijenjaju potkraj 19. i početkom 20. stoljeća. Pritom je za njega položaj umjetnika u modernome društvu obilježen nerazrješivim proturječjem, koje se stoga stalno prikladno i oprimjeruje Wildeovim paradoksom, odnosno Wildeom kao paradoksom. S jedne strane, svaki je talent za društvo skandalozan jer se ostvaruje kritikom okoline i negacijom njezinih vrijednosti. S druge strane, umjetnik je istodobno ovisan o društvu, odnosno o tržištu na kojemu apetiti publike diktiraju pravila igre. Znakovito je stoga što se baš u već spomenutome navodno autobiografskome zapisu *A. G. Matoš*, koji je Matoš na zahtjev urednika Julija Benešića sastavio za prvo izdanje *Pečalbe*, zbirke koja već naslovom upozorava da su okupljeni tekstovi napisani za *nadnice*, pišući o sebi u trećemu licu i pritom se udvajajući, kako je objasnio Vladimiru Tkalčiću još u pismu iz 29. lipnja 1899., tako da „gled(a) sam sebe kao na tuđ prijedmet“ (SD XX: 125), ističe „Tragično je – biti umjetnik i morati živjeti od pera.“ (SD V: 271) Višestruko tragičnu i višestruko paradoksalnu figuru umjetnika u kojoj se presijecaju oprečni i nepomirljivi zahtjevi Matoš na kraju svojega članka o književnosti i

²¹ U Wildeovu dijaloškome eseju *Ocvat laganja* Vivian izjavljuje: „Kao metoda realizam je potpuno promašen, a dvije stvari koje bi svaki umjetnik trebao izbjegavati jesu modernost forme i modernost tematike.“ (Wilde 2009: 43)

skandalu još jednom povezuje s problemom koji pred umjetnika stavljaju imperativi izvornosti i novine najavljujući pritom i paradoks avangardnih provokacija čiji će se skorašnji dramatični proboj u građansku umjetnost ranoga 20. stoljeća vrlo brzo početi trošiti, pa će i različiti kasniji neoavangardni umjetnički eksperimenti, ali i raznovrsni suvremeni umjetnički uradci kojima se nastoji isprovocirati skandal ne bi li se prigrabio komadić medijskoga prostora, djelovati tek kao njihove blijede kopije i daleki odjeci: „I poetični su skandali plagijati. I skandalozni pjesnici su plagijatori. Danas je i u skandalu teško biti izvoran.“ (SD XVI: 160)

Pišući u svojem eseju *U sjeni velikog imena* (1908.) o Kranjčeviću u povodu pjesnikove smrti, Matoš se također dotaknuo teme originalnosti, ali i naizgled nepovezane teme grijeha, no budući da se za Matoša talent izražava otporom prema dominantnim vrijednostima, svojim učinkom usporediv je s grijehom koji je negacija postojećih vjerskih i moralnih norma. U interpretaciji Wildeova eseja *Kritičar kao umjetnik* koja će biti izložena kasnije u ovome radu pokazat ćemo da i Wilde isprepliće te dvije teme tvrdeći da grešnik i zločinac, kršeći pravila, omogućuju kritičko promišljanje postojećega sustava odnosa i promjenu postojećega stanja stvari, a takva je kritika za njega temeljni preduvjet svakoga stvaralaštva. Matoš piše:

„Pjesnici rijetkih, finih senzacija svakako su dragocjeniji od pjesničkih truba koje misle i osjećaju kao svijet kojemu su predstavnici. Wilde nije zanimljiv stihovima o ubijanju bugarskih kršćana i o poznatim talijanskim i katoličkim motivima, nego onim što je novo i rijetko, što je originalno. (...) Etika nas u pjesmama vrlo malo zanima. Kajem se kada griješim; još više kada ne.“ (SD IV: 259)

Ustrajući na razlici između umjetnika i društva, Matoš inzistira na tome da je vrijedno pjesništvo izraz autorove individualnosti i jedinstvene imaginacije. Ono se ne treba pretvoriti u imitaciju općeprihvaćenih stavova koji reproduciraju i moralne vrijednosti većine.²² Matoš pritom, izjavom koja je očekivana od zagovornika larpurlartističkih načela, izdvaja pjesništvo iz etičke sfere inzistirajući na autonomiji umjetnost, ali i provokativnim paradoksom, koji neodoljivo podsjeća na Wildea, izražava svoj prkos prema postojećim moralnim pravilima.²³ U polemici *Razgovor ugodni* (1906.), u kojoj se u dijaloškome obliku obračunava s moraliziranjem u listu *Pokret*, jedan od fiktivnih sugovornika u puritancima prepoznaje

²² Izlažući u završnici eseja *Ocvat laganja* načela svoje estetike, Vivian zaključuje: „sva loša umjetnost plod je vraćanja životu i prirodi te njihova uzdizanja na razinu ideala. (...) Onoga trenutka kad se umjetnost odrekne svog imaginacijskog sredstva, odriče se svega.“ (Wilde 2009: 43)

²³ U dijaloškoj polemici *Gore od uma* (1906.) jedan od sugovornika konstatirat će: „U literaturi ima samo jedan moral – moral inteligencije, moral intelektualnog poštenja. U književnosti ima samo jedan zločin. Zove se glupost. Glupost je zločin. (SD XIII: 95) U osvrtu *Velečasni kritičar* (1906.) na Hranilovićev zagovor književnoga morala Matoš odgovara nizom citata među kojima navodi i Nietzscheov „Nije istina da je moralnost, kako hoće praznovjerje, povoljnija za umni razvitak od nemoralnosti.“ i Wildeov „Što se zove grijeh jest faktučna pogodba razvitka.“ (SD XII: 66)

„prav(u) napast i nesreć(u) za svaku književnost“ (SD XIII: 89) te povlači paralelu između domaćih i engleskih filistara: „Čitajući *Pokret*, uvijek osjećam na čelu pljuvačku onih engleskih filistara koji prepoznaše u robijaškom haljetku tragičnog Wildea, i ta pljuvačka peče i peče kao žig, kao ujed anonimnog pseta na srpanjskoj vrućini!“ (*ibid.*)²⁴ Pritom je posebno važno napomenuti da, kao što smo upozorili i uz prigovor koji Matoš upućuje Lunačeku zbog referencijskoga čitanja simbolističkih priča, i na ovome mjestu filistri (kao pravi puritanci) nisu definirani samo svojim svjetonazorom i sustavom vrijednosti nego ponajviše – ipak se o njima govori kao o nesreći za književnost – svojom čitateljskom praksom: „protiv individue i protiv larpurlartista, akceptiraju književni tekst tek kao korisnu, utilitarnu pojavu.“ (90) Matošev je artizam istodobno izraz otpora protiv lošega pisanja i protiv lošega čitanja, a obje prakse povezuje, za Matoša, filistarska zabluda da se u književnome tekstu, kao u drugim tekstovima, treba moći pronaći korisna informacija i da književni tekst treba biti istinolik te vjerno odražavati stvarnost. Zato je i u prethodnome zapisu *Literatura i skandal* „filistru Zoli“ predbacio što je zbog čitateljske želje za sablazni „fabrikovao“ svoje knjige kao „ljudske dokumente“ te je primijetio da se pisci sve češće prikazuju onakvima kakve su im knjige jer publiku pisac zanima više od djela. U tome zapisu komentar da je iskrenost „najviši realizam“ također treba čitati u kontekstu Matoševa prijepisa i obrata konvencionalnih značenja koje primjenjuje na književne nazive. Naime, ako u pismu Vladimiru Tkalčiću još 1899. godine izlaže svoje, Nietzscheom nadahnuto, poetičko načelo „da je život fikcija, iluzija, koja ne može da postoji bez umjetnosti, bez laži, bez iluzije“ (SD XX: 125), jasno je da je realizam, nastojeći se prikazati kao vjerodostojan prikaz, oblik obmane. Sve te stavove u esejima *Ocvat laganja* i *Kritičar kao umjetnik* iznio je ranije i Wilde.²⁵

Iznoseći u članku *Kult energije* (1913.) u antimodernističkome duhu kritiku napretka, podjednako iz estetskih („Mi smo napredak platili grdobom.“, SD XVI: 102), ali i iz etičkih razloga („Nikad se čovjek ne osjećaše nesrećniji no u doba usrećiteljskih svih tih recepata.“, *ibid.*), Matoš iz artistske perspektive negativno vrednuje utjecaj koji su znanstvene spoznaje 19. stoljeća i njihova primjena u umjetnosti imale na čovjeka raskrinkavajući

²⁴ U osvrtu *Pravi Rodin* s prezirom se prikazuje kako filistarska publika percipira umjetnika: „Publika, kupovna, glupa i filistarska, uživa u konstatovanju da je genij gori i jeftiniji od nje, pa otud veliki uspjeh sumnjivih 'naučnih' teorija da je genij, da je svaka superiornost u srodstvu s ludilom i zločinom. Ako je Baudelaire poludio, poludio je jer je pjevao, a nije pjevao jer je poludio. Kod Nietzschea nije genij posljedica ludila, već je ludost (...) posljedica prenapornog rada. Publika to ne shvaća. Njoj velik čovjek nikad neće biti veliko djelo, predmet diskusije, već velika sablazan, predmet 'trača' i škakljivog intervjua. Flaubert je to znao, pa 'pljuvaše na filistra'. (...) Infamni homoseksualni skandal bijaše najbolja reklama za Wildea, ismijanog Whistlerovog 'Oskara'.“ (SD XI: 125)

²⁵ U eseuju *Ocvat laganja* Vivian kao središnju tezu iznosi sljedeću misao: „Laganje i pjesništvo su umjetnosti – koje, kao što je uvidio Platon, nisu bez uzajamnih poveznica... Štoviše, imaju svoju tehniku (...) svoje promišljene umjetničke metode.“ (Wilde 2009: 13)

kasnodevetnaestostoljetnu scijentističku i umjetničku sliku stvarnosti kao naturalističko kazalište marioneta, koje podsjeća na Wildeovu usporedbu filistra s marionetom i anticipira pojedine Krležine alegorijske lutkarske predstave, o kojima će tek biti riječi: „Nauka je deterministička, a pseudonaučni naturalizam tumačio je taj determinizam tako da je negirao svaku slobodu volje, pretvorivši čovjeka u lutku marionetskog kazališta kojom se krvavo šali Usud u obliku atavizma i drugih negacija pojedinačne energije.“ (103) Samo umjetnost koja se ne temelji na oponašanju predodžbe o čovjeku i o životu kakva dominira u društvu i samo književnost koja, razotkrivajući svoju fiksijsku narav, raskrinkava varljivost drugih slika stvarnosti može ponuditi alternativu takvu determinizmu. Da bi takav otpor bio moguć, umjetnik mora odolijevati društvenomu pritisku da se integrira i uniformira te mora kritički čitati svijet oko sebe. Ne čudi stoga što domaći filistri Matoša neće podsjetiti samo na svoje strane dvojnike ili pandane nego će ih on u različitim situacijama prepoznavati kao figure, književne likove iz stranih književnosti, pokazujući pritom da život oponaša umjetnost, kako u eseju *Ocvat laganja* elaborira Vivian, ali i da svijet fikcije omogućuje slojevitou analizu i kritiku različitih aktualnih društvenih problema. Takav prikaz izložit će i jedan od neimenovanih sugovornika u Matoševoj dijaloškoj polemici *Jude* (1906.):

„Ja znam kako je teško biti sam. Ja znam da su literarne klike i razne koterije znale škoditi najvećim ljudima, jer moderno vrijeme je sve kolektivnije i sve manje tolerira individualnost. Mi znamo koliko trpljahu Byron i Wilde od napredne, pozitivne, puritanske Engleske, kako se rugahu Flaubert, Schopenhauer, Baudelaire, Nietzsche i Verlaine frazama naprednjačkih filistara. Pročitajte Ibsenovu komediju *Savez omladine*, dajte njenom fraseurskom, punom modernih lozinka junaku, advokatu Steinhoffu ime kojeg našeg naprednjačkog štrebera i dobili ste klasičnu satiru hrvatskih naprednjaka. Jer i naprednjak je tip, komičan kao Starčevićov obzoraš recte Slavoserb, tip nov kod nas, a davno već poznat i ismijan u naprednoj Evropi. Flaubertov smiješni apotekar Homais i Dickensov Pickwick su naprednjaci.“ (SD XIII: 104/105)

U nastavku ulomka pripovjedač naprednjake pronalazi i u Thackerayevim, Sardouovim, Sremčevim i Lazarevičevim likovima te niz osoba iz javnoga života prepoznaje i u likovima iz Hamsunova romana *Urednik Lynge*.²⁶

²⁶ U polemici *Ad zvecanum monachum* (1912.) primijenjen je isti postupak: „Jedni uzeše patenat na nebo, drugi na zemlju. Jedni škode kulturi svojom mržnjom, drugi je parodiraju svojim nametljivim zanosom. Nadesno furtimaš, nalijevo apotekar Homais. Nadesno jezuit, nalijevo bildungsfilistar. Nadesno propagator gluposti, inače možda inteligentan, nalijevo glupan propagator kulture. Izbor je težak, ali ja ipak volim Pickwicka.“ (SD XIV: 166) Riječima Vivian u eseju *Ocvat laganja*: „Književnost uvijek anticipira život. Ne kopira ga, nego ga oblikuje za svoje svrhe. Devetnaesto stoljeće kakvo nam je poznato uvelike je plod Balzacove mašte. Naši Lucieni de

Prikazujući svoje suvremenike kao književne likove, Matoš ne obrće samo temeljnu poetičku pretpostavku realističko-naturalističke poetike građanske kulture i ne briše samo granice između književnosti i stvarnosti, pokazujući da najrazličitiji likovi napučuju i našu svakodnevicu, nego pritom svoje polemike oblikuje kao slojevite tekstove koji se ispisuju poput složenih intertekstnih satira. Slične će strategije redovito primjenjivati i u svojoj putopisnoj prozi, koja je često oblikovana kao prijepis, kao tekst o tekstu, jer se pojedina mjesta čitaju kao književni tekstovi tako što se putopisom konstruiraju prostori kojima se putuje. Kako, uostalom, shvatiti složenu igru koju Matoš uprizoruje u pojedinim žanrovski kolebljivim tekstovima uvrštenima u novelističke zbirke, primjerice, poznati zapis *Kip domovine leta 188**, smješten u zbirku *Iverje* (1899.)? Taj tekst naslovom aludira na poznatu Štoosovu pjesmu, dakle na književni tekst, ali tematizira povijesni događaj, no čini to tako da ga ironijski i satirički prikazuje odozdo raskrinkavajući pritom procedure monumentalizacije i cizeliranja svojstvene službenomu povijesnom diskursu, pa i kajkavski dijalog likova, dodan tek u drugoj inačici teksta, osnažuje parodijsko podrivanje službene povijesne priče više nego što pridonosi autentičnosti teksta koji je sva raspoloživa književna sredstva uposlio ne bi li potaknuo sumnju u vjerodostojnost svakoga povijesnog zapisa. Prisjetimo li se Krležinih tekstova poput *Pijane novembarske noći 1918*, u kojemu Krležinu prikazu prethode dva novinska članka o istome događaju, primijetit ćemo da i Krleža ponešto drukčijim, a opet usporedivim sredstvima postiže slične učinke. Naime, ako Matoš palimpsestno pojedine društvene događaje ili osobe čita kao literaturu, upozoravajući pritom na karikaturalnost stvarnosti i na njezinu knjišku, fiksijsku narav, Krleža ulančava tri teksta koji bi trebali biti svjedočanstvima o istome događaju pokazujući da oni pouzdano svjedočenje samo fingiraju jer svaki je od triju prikaza tek jedna moguća interpretacija zbivanja koje nam trajno izmiče, pa se takvim supostavljanjem tekstova zapravo suprotstavljaju različiti predstavljajući modusi i prokazuju procedure oblikovanja stvarnosti koje su na djelu podjednako u novinskim kao i u književnim tekstovima. Krleža pritom ponovno podsjeća na Matoša koji je uporno literarizirao feljton i feljtonizirao literaturu ne zato što je nesavjesno ili nevješto kontaminirao svoje artistskičko pismo obilježjima publicističkoga stila nego zbog toga što je bio pobornikom esteticističke poetike koja je leksičkom šarolikošću, stilskom heterogenošću i idiomskim kolažiranjem oblikovala izrazito refleksivan i artificijelan jezik književnosti čija autonomija nije izraz bijega od aktualnih društvenih problema nego preduvjet njezina utjecaja na stvarnost. Poslužimo se stoga Matoševim riječima kojima odjekuju Wildeove riječi: „Wilde veli da je nihiliste izmislio

Rubempréi, naši Rastignaci i De Marsayi prvi su se put pojavili na pozornici *Ljudske komedije*.“ (Wilde 2009: 31) Vrhunac je ironije pritom što se reprezentativno djelo realizma prikazuje kao izraz najkreativnije mašte.

Blazac. Knjigu, velite mi, stvara društvo. Ne. Ta su vremena prošla. Danas knjiga stvara društvo. Utjecaj književnosti na masu veći je no obratno.“ (SD IV: 147)²⁷

VI.

Matoševa analiza pritiska građanskoga društva na umjetnika pokazuje kako je moguće izboriti prostor stvaralačke slobode. Premda je u Matoševim zapisima Wilde često navođen kao primjer umjetnika koji je pristao na igru čija pravila nameće društvo skandala, pa je, tako kompromitiran, navodno „važniji kao socijalna nego kao književna pojava“, prethodna je analiza Matoševih tekstova pokazala da se Wildeovi uvidi o umjetnosti i o odnosu umjetnosti i stvarnosti kriju i između redaka mnogobrojnih Matoševih estetičkih razmatranja. Ako je Matoš u Wildeu pronašao poticaj za promišljanje utjecaja koji navodno samoizolirani esteticist/artist ipak ima u društvenoj sredini ili u naciji kojoj pripada, u njegovim bismo tekstovima morali moći pronaći tragove koncepcije kozmopolitske kritike, kako Wildeovu kritičku metodu izloženu u dijaloškome eseju *Kritičar kao umjetnik* naziva Julia Prewitt Brown. Wilde u tome eseju spaja ulogu umjetnika i ulogu kritičara ističući da svaka umjetnost mora imati kritičku komponentu te da svaka kritika mora imati stvaralačku komponentu. Pokušamo li Wildeove teze iščitati u kontekstu viktorijanskoga društva kasnoga 19. stoljeća, u kojemu Wilde svoju umjetnost i svoja estetička razmatranja, oblikovana na podlozi larpurlartističkih načela nadahnutih Paterovim i Ruskinovim studijama te francuskim esteticizmom, smatra otporom ne samo prema realističkoj poetici nego i prema komercijalizmu, utilitarnosti i moralu viktorijanskoga društva, koje se umjetnički zrcali u realizmu, te prema engleskoj imperijalističkoj politici, zagovor kritičkoga stvaralaštva i stvaralačke kritike može se razumjeti i kao izraz prkosa protiv građanskoga poriva za beskrajnom reprodukcijom postojećih slika, oblika i vrijednosti mehanizmom masovne industrijske proizvodnje kojim se učinkovito održavaju dominantni sustav uvjerenja i postojeći društveni odnosi. U potpunome kontrastu s karikaturalnim prikazom esteticista, koji se povlači pred svim problemima suvremenoga života i pred svim društvenim nedaćama, Wildeov kritičar kao umjetnik i umjetnik kao kritičar bori se za vlastitu autonomiju upravo kako bi s tako izborene pozicije, iz položaja izmještenosti koji stalno iznova treba iznalaziti i stalno iznova treba zaposjedati – sjetimo se samo iščašene pozicije s koje se u Matoševu pariškome pismu od kojega smo krenuli komentiraju ne samo

²⁷ Citat je preuzet iz osvrta *Stevan Sremac* (1906.). Valja istaknuti da Matoš aludira na Wildeovu misao koju u dijaloškome eseju *Ocvat laganja* iznosi Vivian, no pritom, očito po sjećanju, pogrešno navodi tvorca nihilista. U Wildeovu eseju to je Turgenjev, a ne Balzac, kojega tri rečenice kasnije Vivian naziva tvorcem 19. stoljeća: „Nihilist, taj čudni mučenik koji nema vjere, koji odlazi na gubilište bez entuzijazma i umire za nešto u što ne vjeruje, u potpunosti je proizvod književnosti. Izmislio ga je Turgenjev, a usavršio Dostojevski.“ (Wilde 2009: 30)

aktualne društvene teme nego čak i vlastita vremenska izglobljenost jer se tvrdi da se progovara iz rascjepa između 19. stoljeća, kojega više nema, i 20. stoljeća, koje još nije pristiglo – mogao promatrati suvremena društvena, nacionalna pa i svjetska zbivanja kao predstavu ili kao igru marioneta ne bi li pokazao fikcijsku narav uvjerenja koja je filistar prihvatio kao istine i ne bi li kritički mogao preosmisliti postojeće stanje stvari i ponuditi drukčije mogućnosti. Uostalom, upravo u eseju *Kritičar kao umjetnik* Gilbert izjavljuje da je „jedina osoba koja ima više iluzija od sanjara čovjek od akcije“ (96) i da je čovjek, kad djeluje, „marioneta“ (98) ironizirajući tako pragmatičara opsjednuta učinkovitošću, koji je ideal modernoga građanskog društva.

U središnjemu dijelu svojega prikaza djela *Pisci i knjige* Jovana Skerlića, prvotno naslovljenoga *Povodom jedne knjige* (1907.), Matoš, suprotstavljajući se Skerličevoj kritičkoj metodi, iznosi svoje poimanje umjetničkoga kritičara koje središnjim obilježjima nalikuje na Wildeove teze iz eseja *Kritičar kao umjetnik*.²⁸ Za Matoša „(k)ritičar je prije svega umjetnik, umjetnik osjećanjem i stvaranjem. Kao umjetnost što je život, realnost transformirana kroz prizmu individualnosti, tako je kritika dojam umjetnosti na umjetnika.“ (SD IV: 177) Za Wildeova Gilberta „(k)ritičarov odnos prema umjetničkome djelu koje kritizira jednak je umjetnikovu odnosu prema vidljivome svijetu oblika i boja, ili neviđenome svijetu strasti i mišljenja“ (Wilde 2009: 101), pa je „najviša kritika, kao najčišći oblik osobnoga dojma, na svoj način stvaralačkija od stvaranja, jer se najmanje referira na bilo kakvo izvanjsko mjerilo, zapravo postoji radi sebe same“. (102) Matoš na sličan način u nastavku ističe „(k)ritika je dakle umjetnost umjetnosti, odnošaj i harmonija između umjetnina, koju konstatuje samo istančano osjećanje i discipliniran intelekt, osobine duha i osjećanja, nazvane u svojoj cjelini ukusom“ (177), dok Wildeov Gilbert, govoreći o odlikama kritičara, napominje da „(k)ritičar prije svega mora imati temperament – temperament koji je izrazito prijemljiv za ljepotu i za raznolike dojmove što nam ih ljepota daje“ (135), pa je „istinska svrha odgoja ljubav prema ljepoti“ (137) te su „metode na kojima bi se odgoj trebao temeljiti razvijanje temperamenta, kultivacija ukusa i stvaranje kritičkoga duha.“ (*ibid.*) Gilbert također inzistira na kritičarovu stalnomu razvoju i rastu, stoga si istinski kritičar „neće dopustiti da se ograniči na bilo koji uvriježen način

²⁸ Čak i ako se Matoš ne nadahnjuje tezama iz Wildeova poznatoga dijaloškog eseja (osma bilježnica svjedoči da je *Intencije* u njemačkome prijevodu čitao 1905. godine), neosporiva sličnost između dviju koncepcija umjetničke kritike može se protumačiti i kao posljedica oblikovanja vlastite kritičke metode pod utjecajem iste lektire. Richard Hibbit (2013), naime, pokazuje da na Wildeove estetičke ideje nisu utjecali samo Arnold, Pater, Ruskin i Swinburne nego i Baudelaire, Flaubert, Gautier, Mallarmé te Ernest Renan, Anatole France i Jules Lemaitre. Frangešov stav o Franceovu utjecaju već smo iznijeli, a Cvjetko Milanja u Matoševoj koncepciji kritike, kakvu izlaže u osvrtu na Skerličevu knjigu, prepoznaje krilaticu Julesa Lemaitrea da je kritika umjetnost te upozorava da se u njoj mogu prepoznati i utjecaji Tainea, Bourgeta, Brunetiérea, Francea, Baudelairea i Gautiera (2010).

mišljenja ili na stereotipno gledanje na stvari. (...) Neće pristati da bude rob vlastitih mnijenja. (...) Bit mišljenja, kao i bit života, jest rast.“ (134) Na tu se misao nadovezuje Matoševa:

„Čovjek se mijenja svakoga sekunda. Duh nije kantar. Prema tome je kritičar s jedne strane skeptik, protivnik stalnih dogama, s druge pak strane vječna radoznalost i želja da se što bliže primakne ikarskom idealu, onoj univerzalnoj i tolerantnoj širini koja kao humor i pravi, opći, humani moral sve razumije, svemu prašta i nastoji tek to da što više doživi, konstantuje, razumije. Takvi dusi bijahu Sokrat, Montaigne, Goethe i Renan.“ (177)²⁹

Potkraj prvoga dijela Wildeova dijaloga Gilbert će tako zaključiti da je kritika „jedini prosvijećen oblik autobiografije, jer se ne bavi događajima, nego mislima o vlastitu životu; ne bavi se životnim fizičkim slučajnostima djelovanja ili okolnosti, nego duhovnim raspoloženjima i imaginativnim strastima uma“ (103), dok će potkraj drugoga dijela dijaloga estetsku i intelektualnu kritiku prikazati kao preduvjet kozmopolitizma. Na usporediv način i Matoš postupno širi doseg svoje kritike: „Ali kritičar nije samo čovjek od ukusa, estet, uspoređujući i mjereći intenzivnost raznih dojmova, analizirajući sam sebe. On ne priča samo priču svoga duha. On analizira tuđe duše, on priča sebe u drugima. On nije samo umjetnik; on je i mislilac, jer su umjetnine simboli, stil – ljudi. (...) Stil je dakle društvo, čovjek, sličan i različit od drugih.“ (177/178) Jedna od polazišnih teza u Matoševu ogledu *Umjetnost i nacionalizam* (1912.) bit će da je umjetnina također izraz i simbol „jedinственe i individualne psihe narodne.“ (SD XVI: 56) Premda ističe da je od svih umjetnosti književnost najnacionalnija jer je povezana s pojedinim narodnim jezicima, odmah naglašava da nacionalizam i internacionalnost u umjetnosti, kao ni u politici, nisu isključivi pojmovi jer pojedine umjetničke pojave nastale na jednome mjestu mogu postati međunarodnima. Također naglašava da su, nasuprot pojedinim patriotskim doktrinama, i narodna poezija i originalna umjetna poezija uvijek nastajale pod nekim vanjskim utjecajima, koji su sastavnim dijelom svake tradicije, pa nakon niza primjera navodi i Goethea, neizravno aludirajući na njegovu ideju svjetske književnosti:

„Najjače, najvitalnije su upravo one umjetničke kulture koje su – kao Goethe – pristupačne što većoj množini takvih utjecaja, dajući im oblike posebnog modernog

²⁹ U kontekstu rasprave o kritici i kritičarima zanimljivo je napomenuti da u ogledu *O modernosti* (1909.) Matoš u nizu analogija kojima je napučio taj tekst tvrdi i da „Kant (obnavlja) Sokratov kriticizam“ (SD IV: 277), pa se i u citiranome ulomku pod Sokratom možda krije i Kant. Također, pri kraju Wildeova eseja Goethe se navodi kao primjer uzornoga kozmopolitskog kritičara, a zahvaljujući Renanu, koji je opisan kao „kritičar Božjih knjiga“ i Darwinu, koji se titulira kao „kritičar knjige prirode“ devetnaesto se stoljeće naziva prekretnicom u povijesti (Wilde 2009: 149). Ernestu Renanu u ovome istraživanju još ćemo se vraćati i u osvrtu na poveznice između Wildeovih i Krležinih tekstova.

izraza jer je sadržaj sporedno, a izraz – nova modifikacija toga sadržaja – glavno. Zbog svega toga je imitacija, puko podražavanje stvarnim umjetničkim uzorima suvišnost, jer je opetovanje a ne obrađivanje, jer je puka formalnost a ne doživljaj, jer je kopiranje a ne stvaranje...“ (59)

Matoševo privilegiranje forme nad sadržajem i osuda svakoga oblika imitacije stalna su mjesta i u Wildeovim esejima i predavanjima, a kritička svijest o inherentnome međunarodnom karakteru svake nacionalne umjetnosti postaje temeljem etike preosmišljene na podlozi niza uvida o kritičaru kao umjetniku, etike kakvu u završnici svojega eseja *Kritičar kao umjetnik* zagovara i Wilde. Wildeov Gilbert suprotstavlja se nastojanjima da se čovjekoljublje i mirotvorstvo promiču isticanjem komercijalne prednosti mira, kao što su činili predstavnici Mančesterske škole, ili apelom na „emocionalnu naklonost“ (146) ili na „plitke dogme kakva nejasnog sustava apstraktne etike“ (*ibid.*), kakav je u podlozi najrazličitijih dobrotvornih i mirovnih udruga i organizacija. Gilbert stoga tvrdi da nas ni težnja za dobiti ni osjećaji neće učiniti kozmopolitima jer „(s)amo ćemo kultiviranjem navike intelektualne kritike postati kadri da se izdignemo iznad rasnih predrasuda“ (147), pa navodi Goethea kao uzor za kozmopolitizam budućnosti jer je, „premda Nijemac nad Nijemcima“, tijekom Napoleonovih pohoda na njemačke zemlje izjavio da ne može mrziti francusku naciju, kojoj je dugovao tako velik dio vlastite kultivacije. Gilbert tako zaključuje: „Kritika će uništiti rasne predrasude inzistiranjem na jedinstvu ljudskoga uma u njegovim raznolikim oblicima. Ako dođemo u iskušenje da zaratimo s nekom drugom nacijom, prisjetit ćemo se da smo naumili uništiti element – možda i najvažniji – vlastite kulture.“ (147)³⁰ Sličnu tezu Matoš je iznio već u osvrtu *Narodna kultura* (1909.), koji je, kao i prikaz Skerlićeve knjige, uvršten u zbirku *Naši ljudi i krajevi* (1910.). U tekstu koji je nastao kao odgovor na diskusiju izazvanu govorom Đure Arnolda *Jedinstvena hrvatska narodna kultura* iste godine, Matoš u članku *Narodna kultura* iznosi tezu da moderne narodne kulture ne mogu imati jedinstvenost i izvornost kakvu je (navodno) imala klasična grčka kultura te ističe da su strani utjecaji integralni dio svake nacionalne kulture i umjetnosti:

„Nema ni jedne europske književnosti a da nije nastala pod utjecajem tuđe. Prema tome je studij tuđih kultura najbolje sredstvo za podizanje svoje i najbolji je nacionalista onaj koji je dobar Europejac. (...) Italija Renesanse nam je politički škodila, ali zar bi bez nje imali stariju našu literaturu? (...) Prevedite ga dobro na hrvatski, i Sofokle, Dante i

³⁰ Iste teze Wilde iznosi i u jednome od svojih američkih predavanja *Engleska umjetnička renesansa (The English Renaissance of Art, 1882.)*, u kojemu se također više puta poziva na Goethea. Prema zapisima u osmoj bilježnici Matoš je poznao i taj tekst.

Cervantes bit će hrvatski pjesnici. Shakespeare je danas možda više njemački no engleski pjesnik. Byron je po svom utjecaju više Poljak ili Rus no Englez. Whistlera i E. Poea više su shvatili Francuzi no Amerikanci, i oni su u Francuskoj faktično adoptirani kao i veliki Beethoven ovih dana. Wilde je danas, kad ga ignorira licemjerna Engleska, europski, naročito njemački pisac. (...) Biti u kulturi samo Hrvat znači biti vrlo jadan Hrvat. (...) Tuđa kultura je najbolji dio hrvatske suvremene kulture, i kao ostali narodi mi možemo svoju kulturu stvoriti samo upotrebom tuđih kulturnih elemenata.“ (SD IV: 268/269)³¹

Izrazivši svoju misao o *jedinstvenoj hrvatskoj kulturi* u prethodnome ulomku tako što je, na sebi svojstven način, različite polazišne pretpostavke i uvriježena mišljenja razgradio nizom paradoksa, Matoš i u potonjemu osvrtu demonstrira svoju kritičku metodu koja stilskim obilježjima, kao što smo mogli vidjeti na nizu dosad izloženih primjera, podsjeća na Wildea. Premda nerijetko umanjuje Wildeovu književnu vrijednost, estetički uvidi irskoga pisca nisu prepoznatljivi samo u Matoševim ekspliciranim tvrdnjama o umjetnosti i o odnosu umjetnosti i društva nego i u pojedinim obilježjima Matoševe kritičke metode i Matoševa stila. Zanimljiva su stoga raznolika značenja koja se označitelju *Wilde* pridružuju u Matoševim tekstovima u rasponu od 1901. do 1913. godine. Matoš Wildea, kao što smo pokazali, pretvara u figuru modernoga umjetnika i tretira kao ogledni primjer na kojemu istražuje složena proturječja kojima je u kasnome 19. i u ranome 20. stoljeću obilježen *artist*, koji, objedinjujući stvaralačku i kritičku ulogu, pokušava zadržati vlastitu autonomiju u društvenome, kulturnome i ekonomskome prostoru u kojemu je preduvjet vidljivosti i relevantnosti pristanak na medijsku i tržišnu igru koja autora i njegovo djelo pretvara u više ili manje popularnu robu. Relacija koja se napinje između umjetnikove individualnosti, koja je za Wildea i Matoša na podlozi

³¹ Suprotstavljajući se kretanju s ciljem, svrhovitoj šetnji, flaner, u kojemu se povezuju karakteristike umjetnika i kritičara, u Matoševu prikazu može se protumačiti kao maska pod kojom se krije i Wildeov kozmopolitski kritičar: „Šetalac ima cilj, zna kamo i zašto ide; šetanje je kretanje obično higijensko, utilitaristično, dok je flâneur umjetnik, svrha mu je flaniranje – l'art pour l'art. (...) Sokrat je toliki mudrac jer je grdan flâneur, najveći flâneur flanerske, odisejske Helade. (...) Pošto je život flanerija, čovjek je flâneur i onda kada najmanje flanira, svi su veliki dusi flâneuri. Goethe i Renan flaniraju kroz sve civilizacije i sve ideale, Shakespeare, Balzac i Saint-Simon kroz sve duše i sve značajeve. Književnost, umjetnost, poezija i nije ništa drugo nego veličajno flaniranje, imaginarno putovanje, zadovoljujući najpustolovniju čežnju za novim, za poletom iz vulgarnog i uskog našeg kruga.“ (SD V: 202/203) Skicirajući u osvrtu na Skerlićevu knjigu kritičara, Matoš zaključuje: „Kritik je dakle impresionist umjetnosti, kao umjetnik što je impresionist života. On je intelektualni protej, i kao glumac što igra najoprečnije i najraznolikije tipove i karaktere, tako se pravi kritičar saživljuje sa svim oblicima misli i osjećanja. Kao indijska i Pitagorina duša, i on putuje kroz duše, čisteći i oslobađajući se.“ (SD IV: 178/179) Zanimljivo je što i Wildeov Gilbert u eseju *Kritičar kao umjetnik* važnost individualizma za stvaralačku komponentu kritike objašnjava na primjeru glumca, koji je za njega također stvaralački kritičar, kao i pjevač i svirač, jer svi oni na temelju svoje osobnosti interpretiraju različita djela dajući im nov oblik. Stoga zaključuje, anticipirajući uvide suvremene književne teorije o smrti autora, da „Shakespeareov Hamlet zapravo ne postoji.“ (Wilde 2009: 113) O Matoševoj koncepciji nacije v. Oraić Tolić, 251 – 330, a o ulozi figure flanera u problematizaciji Matoševa autorstva v. Protrka Štimec, 2019: 61 i d.

romantičarskoga koncepta autora temeljni preduvjet svakoga stvaranja, i pritiska publike, koja nameće određene trendove te zahtijeva tipizaciju i umnažanje pojedinih motiva, likova i zapleta, tako aktualizira temu originalnosti i plagijata.³² Dodatni problem za promišljanje izvornosti u slučaju esteticista poput Wildea i Matoša proizlazi iz njihova otpora imitaciji stvarnosti, kakvu je zagovarala realistička i naturalistička poetika, kojoj se ne suprotstavljaju odbacivanjem svake imitacije, nego preosmišljanjem raznolikih predložaka i stalnim preoblikovanjem izraza, koji je za Matoša uvijek nova modifikacija sadržaja, dok za Wildea upravo kritička sposobnost izumljuje uvijek nove forme. Wilde i Matoš izraz i formu uvijek privilegiraju nad sadržajem, pa ne čudi što su komična i paradokсна inverzija, persiflaža, parodija i satira postupci i žanrovi kojima su posebno skloni. Naime, svi ti načini izražavanja podrazumijevaju da tekst nastaje kao prijepis drugoga teksta, koji može biti popularan diskurs poznat kao fraza iz svakodnevnoga govora, novinski tekst ili književni predložak najrazličitije provenijencije. Takva poetika palimpsesta može se shvatiti kao jedno od temeljnih obilježja esteticističkoga stila, pa se tekst zahtjevom da ga se iščita kao prijepis drugih tekstova zapravo opire realističkomu mitu o vjernome preslikavanju stvarnosti i zahtjevu za istinolikošću inzistirajući na demonstraciji vlastite artificijelnosti i upozoravajući da je svaki književni tekst koji se predstavlja kao vjeran prikaz zapravo krivotvorina. Uostalom, kao što su pokazali citirani ulomci, takva poetika palimpsesta odnosi se i na cjelovite nacionalne kulture iščitane kao tekstovi u kojima se otkrivaju strani utjecaji.

Prikladan je stoga paradoks što se Matoš baš Wildeom koristi kao primjerom plagijatora ili kompilatora u svojim komentarima u kojima progovara o problemu umjetničke izvornosti. U kulturi masovne proizvodnje jedinstvenost umjetničkoga djela, koje prema romantičarskome shvaćanju organski proizlazi iz osobnosti svojega autora, postaje jedinim jamcem vrijednosti umjetničkoga stvaranja, što je još jedno proturječje modernoga umjetnika, koje je Wilde nastojao razriješiti oblikujući svoju autorsku ličnost u javnosti i kao usmeni pripovjedač koji izmiče mehanizmu tiska i medijske komercijalizacije.³³ Zanimljivo je da Matoš pisca, kojemu

³² Wilde se problemom recepcije umjetničkoga djela i povezanom temom autorova odolijevanja očekivanjima publike ponajviše bavi u eseju *Socijalizam i ljudska duša*. O konceptu autorstva te o poimanju originalnosti i plagijata v. Šporer (2010), osobito posljednja dva poglavlja te studije.

³³ Kako su pokazala novija istraživanja Wildeova djela Josepha Bristowa i Rebecce N. Mitchell, u podlozi njegova interesa za krivotvorine koje uvijek tretira kao izraz posebnoga umijeća krije se i fascinacija Thomasom Chattertonom, mladim osamnaestostoljetnim engleskim pjesnikom koji je svoje lirske uratke predstavio kao djela izmišljenoga petnaestostoljetnoga pjesnika Thomasa Rowleyja i koji je potom snažno utjecao na engleske romantičare. Umjetnost nije prikazana kao fantastična laž samo u Wildeovu eseju *Ocvat laganja* nego i u priči *Portret gospodina W. H.*, koja je djelomično zasigurno bila nadahnuta i Wildeovim poznavanjem rada dvojice krivotvoritelja Shakespeareovih djela, William-Henryja Irelanda i Johna Paynea Colliera, pa je i jedan od likova Wildeove priče pribjegao umijeću (umjetnosti?) krivotvorenja kako bi dokazao svoju teoriju o tome tko se krije pod inicijalima W. H. u posveti Shakespeareovih soneta (Bristow i Mitchell 2015: 245–282). Kao što smo pokazali

duguje uvid o stranome utjecaju kao preduvjetu samostalnosti svake kulture i svake umjetnosti, uporno optužuje za krađu i za plagiranje, pa ne čudi ni Ujevićevo ironično inzistiranje na Matoševu dugu irskomu piscu. No, ako su književnost i laž usporedive prakse, kako su isticali i Wilde i Matoš, možda i uporne optužbe za plagijat treba razumjeti ne samo kao namjerno raspirivan skandal nego i kao paradoksalnu posljedicu primjene esteticističke poetike palimpsesta koja svaki tekst piše i čita kao prijepis. Nije li, uostalom, u svojem prikazu Whistlera i Wildea Matoš slikara i pisca djelomično portretirao i na podlozi svoje polemike s Ujevićem? Vrativši se ponovno temama autorstva i umjetničke izvornosti, od kojih smo krenuli u Ujevićevim zapisima o Matošu, privodimo kraju flanimanje Matoševim kritičkim opusom koje je razotkrilo mnogobrojne Wildeove tragove razasute Matoševim tekstovima.

Doskočimo stoga nakratko ponovno na početak i bacimo još jedan pogled na rane Ujevićeve prikaze Matoša. Pročitamo li na podlozi Matoševih zapisa o Wildeu, koje smo upravo raščlanili, ulomke iz prvoga Ujevićeva osvrtu na Matoša, naslovljenog *Hrvatska knjiga* i objavljenog u ožujku 1911. godine u časopisu *Stekliš*, te iz Ujevićeva nekrologa „*Em smo Horvati*“, otisnutoga u svibnju 1914. godine u časopisu *Savremenik*, pod Ujevićevim opisom Matoša mogli bismo razaznati – osim pojedinih Matoševih likova, poput Alfreda Kamenskog – i Matošev prikaz Wildea:

„A. G. M. je rođena kontradikcija, uvijek i potpuno, i nijesu uzalud kontrast, antiteza i paradoks njegove omiljele forme. (...) teško da će biti sjutra gdje je i danas, pošto je jučer bio posve drugdje. Tako elastičan u ideji, jednako je promjenjiv i u odnošaju prema pojedincima. (...) Spalit će što obožavaše, da obožava što obaraše.“ (Ujević, SD VII: 14)

„Heroj psovke, žučljivi rušitelj svetinja, herostrat dičnih starina i nepoštivatelj utvrđenih vrijednosti, kršitelj okvira i kovač epigrama, čovjek koji je kao jež u svakom pravcu pružao sto oštrih igala, nakostriješen uvredama, jedini opozicionalac smijeha, duhovito bezobrazni A. G. Matoš postaje predmetom buržoaskih udivljenja i oni koji ga živa nijesu mogli vidjeti, danas izlažu u dućanska stakla i osvjetljuju elektrikom svoja posmrtna sjećanja.“ (Ujević, SD VII: 96/97)

Pred nama nastaje portret pisca koji svojim domišljatim jezičnim umijećem negira i razgrađuje vrijednosni sustav građanskoga društva kojemu pripada i kojega to društvo nakon smrti preparira u bezopasni eksponat, u didaktično pomagalo kojim se koristi kako bi poučavalo ili u

na više primjera, i Matoš je u svojim tekstovima na osobit način oblikovao vlastiti autorski lik u javnome prostoru kao još jednu od svojih fikcija ponekad pribjegavajući i razigranu krivotvorenju vlastitoga životopisa.

ispražnjeno strašilo kojim se koristi kako bi moraliziralo. Čini se doista da Matoš, iščitao iz Ujevićeve perspektive, koja nas je potaknula da slijedimo Wildeove tragove u Matoševim tekstovima, povratno otkriva i temeljni Ujevićev dug Matošu. Matoš u hrvatskoj književnosti, inspiriran Wildeom, prvi vlastiti život oblikuje kao složeno umjetničko djelo, kao kontinuiranu izvedbu, bezočnu krivotvorinu i artefakt, pa ne čudi ni što je u svojoj književnoj i publicističkoj prozi sklon igrati se motivima dvojništva i nestabilnim identitetima likova te što u lirici tako često poseže za figurom maske. Autopoetski i autoreferencijski karakter naizgled autobiografskih Ujevićevih zapisa, na koji su upozorili noviji radovi (Protrka Štimec, 2020: 57 i d.), može se čitati kao dodatno usložnjavanje Matoševih postupaka razlistavanja vlastitoga identiteta podjednako u njegovim djelima i u djelu njegova života i ti su osviješteni postupci autofikcionalizacije jedan od bitnih Matoševih modernističkih doprinosa hrvatskoj književnosti, koji su u svojim raznolikim metafizijskim igrama na različite načine nasljedovali, razvijali i raspisivali i Ujević i Krleža.

2. 3. Dekorater praznine – Vojnović i Wilde

I.

Wildeove tragove u pojedinim Vojnovićevim tekstovima nisu prepoznavali samo njegovi kritičari, o čemu svjedoče, primjerice Ujevićev i Begovićev osvrt na Vojnovićevo dramsko djelo, nego i poznanici, što potvrđuje memoarski zapis Vinke Bulić *Kod konte Iva u Supetru* (Novo doba, 1922.), u kojemu autorica ističe da je Vojnović Wildea jako cijenio, osobito njegovu epistolu *De profundis*, te potom nadodaje da i samoga Vojnovića ne može propustiti usporediti s Wildeom, kada se prisjeti kako im je konte „pričao o pretjeranom dendyzmu ovoga engleskoga elite-pisca.“ (prema Paljetak 2007: 136) No ostavimo li po strani reminiscencije na dubrovačkoga književnika, na temelju kojih bismo, doduše, koliko god subjektivne i fragmentarne bile, mogli naslutiti da je sam Vojnović želio da njegove manire podsjetite i na Wildea, o kojemu je očito volio povremeno pripovijedati, činjenica je da dubrovački pisac u vrijeme kada je u Njemačkoj uzavrela vajldomanija, početkom 1906. godine, nakon što je prethodnoga ljeta u Zagrebu već premijerno izvedena *Saloma*, pod dojmom berlinskoga uprizorenja Wildeove *Firentinske tragedije*, odlučuje taj dramski tekst prevesti s njemačkoga jezika, što će i učiniti 1908. godine (*ibid.*, 136/137). Izbor se može učiniti neobičnim jer se ne radi o jednoj od najpoznatijih Wildeovih salonskih komedija. Riječ je, naime, o Wildeovu nedovršenom komadu koji nastaje 1893. godine i koji uprizoruje ljubavni trokut začinjeno neočekivanim obratima koji redefiniraju i tipičnu ulogu starijega supruga rogonje. Vojnović se

tim prijevodom priključuje nizu književnika i kritičara koji su između 1905. i 1910. godine za hrvatsku pozornicu preveli sva poznatija Wildeova dramska djela, o čemu će biti još riječi.

Luko Paljetak zaključuje da unatoč spekulacijama o sličnostima između Wildea i Vojnovića na privatnome planu nedvojbeno estetska i stvaralačka bliskost dvojice pisaca proizlazi iz Vojnovićeve želje da se priključi „vodećoj struji ondašnjeg europskog modernizma“ (139), ističe da Vojnović u dramama *Gospođa sa suncokretom* i *Imperatrix* zadržava bujnost „vajldovsk(e), artističk(e) tehnik(e)“ (140) te navodi da *Gospođa sa suncokretom* djeluje kao da je inspirirana Wildeovim esejom *Pero, kist i otrov*, uvrštenim u zbirku *Intencije* (1891.). Zanimljivom sugestijom o mogućoj poveznici između Wildeova eseja i Vojnovićeve drame još ćemo se pozabaviti, no zasad ćemo se zadržati na ranim kritičkim osvrtima na Vojnovićevu *Gospođu sa suncokretom* (*San mletačke noći*), dramu koja je praizvedena 1912. godine i koja je na inozemnim pozornicama, u Budimpešti i u Pragu, ostvarila znatan uspjeh, dok je u domaćoj povijesti dramske književnosti i kazališta tretirana kao marginalan tekst koji su posve zasjenila autorova djela *Ekvinocij* (1895.) i *Dubrovačka trilogija* (1902.). Osvrnut ćemo se na izrazito kritički intonirane prikaze Vojnovićeve drame i Vojnovićeva stvaralaštva iz pera Antuna Gustava Matoša, Tina Ujevića i Miroslava Krleže te na pomirljiviji osvrt Milana Begovića jer se stavovi i teze izneseni u tim prikazima mogu čitati kao dio šire rasprave o procesima modernizacije hrvatske književnosti početkom 20. stoljeća te kao odraz prijevora o ulozi umjetnika na lokalnome kulturnom tržištu, koje postupno nastaje u to doba. U tome su kontekstu posebno zanimljivi Matoševi komentari jer on o Vojnovićevoj drami piše kao naš vodeći društveni i kulturni kritičar, oblikujući svoj prikaz s pomoću hermeneutičkih alata koje smo već upoznali u prethodnoj analizi Wildeove uloge u Matoševoj problematizaciji položaja umjetnika u modernome društvu, na koju se izravno nadovezuje i Matošev koncept artizma. Uostalom, da je Matoš Vojnovićevom *Gospođom sa suncokretom* bio snažno isprovociran ne pokazuju samo njegov oštri kritički prikaz drame nego i dva satirička prijepisa koja je izazvao Vojnovićev tekst. Matoš je, naime, u časopisu *Koprive* 1912. godine objavio svoju *Baladu o suncokretu*, a nepuna dva mjeseca nakon njegove smrti, u svibnju 1914. godine, u časopisu *Hrvatska* otisnuta je i njegova dramska parodija *Gospođa sa suncobranom*.

II.

Premda Matoš u svojem osvrtnu na Vojnovićevo djelo u povodu dvadesetpetogodišnjice autorova književnoga rada, koji je s tekstovima drugih književnika objavljen u siječnju 1911. godine u časopisu *Savremenik*, ističe da je Vojnović „vrlo nejednak pisac koji ide za modama, pa i efemernima“ (SD VII: 103), u tome prigodnom zapisu ipak zaključuje da je dubrovački

pisac „prvi naš veliki dramatičar“, koji je „prvi kod nas znao za stil“ te ga proglašava „oc(em) našeg artizma“. Sličnu ćemo pohvalu stila ili barem priznanje o ranoj fascinaciji Vojnovićevim stilom pronaći i u Krleže, koji ispovijeda mladenačku poetičku zabludu otkrivajući da je „podlegao Vojnovićevim fanfaronatama, smatrajući didaskalije s opisom Bucintora u 'Gospođi sa suncokretom' pomalo uzornim usponom stila nad sivilom naše, ako se tako može reći, tadanje pisanije.“ (Matvejević 2011: 51; gotovo istu misao iznosi u *Zapisima sa Tržiča*) U slučaju obojice ta će se rana pohvala Vojnovićeva stila kasnije preokrenuti u žestoku kritiku. Matoš u svojem tekstu *Hrvatska drama*, objavljenome u časopisu *Hrvatsko kolo* 1912. godine, iscrpno kritizira Vojnovićevu *Gospođu sa suncokretom*. Ističe da autor uspjeh duguje „više neliterarnim, reklamskim, no literarnim sredstvima“ (SD VII: 155), tvrdi da je drama „prvo djelo običnog literarnog industrijalizma u nas“ i „prva prava naša velika književnička spekulacija“ te da autor „sada piše samo za pare“ (156), pa će postati „trgovac, industrijalac“ i „fabrikovati nehrvatske komade za izvoz u inozemstvo.“ (157) Kao dio Vojnovićeve reklamne strategije Matoš prepoznaje javna čitanja drame prije premijere, a potom se okomljuje i na kazališnu publiku, koju naziva snobovima i umnom fukarom, kojoj pisac servira „konglomerat svih stilova“ i „Monstre-hotel, fatalnu ženu sa pokvarenostima Salome, turističnu i opjevanu Veneciju, međunarodni aristokratski Kozmopolis, rafiniranost u zločinu, a sve je to u retorici famoznih autora kao D'Annunzio i Barrès. Galeriji je serviran skandal i varijacija savremenih detektivskih romana, rafinirani kinematograf, krvav i perverznan, varijacija modernog ženskog vampira poput grofice Tarnovske i gđe Steinlen, pustolovne kraljice kao signora Toselli, mješavina od zločina, pustolovlja, perverznosti, kriminalnog romana i simbolistične prenatrpane retorike.“ (156/157) Posebno je zanimljivo što Matoš svojom kritikom, u kojoj ističe koje je sve pomodne motive iz stranih književnosti Vojnović uvezao, navodno kako bi drama imala što bolju prođu na međunarodnome tržištu, anticipira Krležinu kritiku hrvatske moderne sa stranica *Hrvatske književne laži* (1919.), gdje se Krleža s osobitom žestinom okomljuje na umjetnički izraz moderne jer nije autohton, jer ne izrasta iz povijesne i kulturne specifičnosti ovih prostora i jer ignorira aktualne društvene probleme. Vidljivo je stoga da Matoš ponajprije kritizira način na koji se Vojnović pozicionirao unutar književnoga polja i da mu predbacuje što se prilagođava želji publike za pomodnim stranim pojavama te tržišnoj logici, iznevjerujući pritom temeljne pretpostavke artističkoga, tj. esteticističkoga poimanja odnosa umjetnika i društva, o kojima je na primjeru Matoševih komentara o Wildeu bilo riječi u prethodnome poglavlju. Matoš stoga u analizi Vojnovićeve pozicije poseže za nazivljem kojim se koristi i u poznatome članku *Realizam i artizam* (1911.), koji je nastao kao odgovor na teze Milana Marjanovića iznesene u tekstu *Artizam i realizam u književnosti*. Matoš tvrdi da pojmovi

artizam i *realizam* nisu odvojeni te tumači razliku između artistsčkoga, umjetničkoga realizma, koji pretpostavlja da je umjetnost sama sebi svrhom, i neartistsčkoga, neumjetničkoga realizma, koji pretpostavlja da umjetnost služi životu, pa ga poistovjećuje s tendencijskom literaturom. Prema Matošu ta se dva različita shvaćanja umjetnosti sukobljuju u francuskome kulturnom prostoru u 19. stoljeću, osobito nakon 1848. godine, pa artizam tumači kao izraz reakcije protiv literarnoga industrijalizma, protiv tendencijskoga utilitarizma te protiv toga da umjetnik zauzima ulogu promotora ili publicista, širitelja moralnih i socijalnih ideja na štetu umjetnine (SD XII: 242). Tako shvaćen artist za Matoša je aristokrat, individualac i protivnik fraze i klišeja, indiferentan u moralnim pitanjima, naučan i originalan (243), dakle zauzima paradoksalnu poziciju u kojoj, kao negacija društva postaje o njemu posve ovisan, pa je to proturječje Matoša zaokupljalo i u komentarima o Wildeu, kako smo prethodno pokazali.³⁴ Na podlozi takva poimanja artizma artikulirana je i Matoševa kritika Vojnovićeve *Gospođe sa suncokretom* kao književnoga i kulturnoga fenomena. U prethodnoj analizi već smo upozorili i na Wildeovo mjesto u postupnome razvoju Matoševe kritike, koja redovito zahvaća i onkraj samoga djela u složene i promjenjive uvjete njegove proizvodnje, cirkulacije i recepcije, o čemu svjedoči i osvrt *Hrvatska drama*, no za istraživanje uloge esteticizma u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća posebno je zanimljivo što se Matoš i Krleža susreću baš u kritici Vojnovića.

Ako Matoš Vojnovićevu *Gospođu sa suncokretom* rabi kao studiju slučaja na primjeru koje pokazuje društveno-kulturne okolnosti i umjetničke posljedice iznevjerivanja artistsčkih načela, Krleža se u svojem u ogledu *Ivo Vojnović*, objavljenome u travnju 1924. godine u časopisu *Književna republika* uz Kljakovićevu karikaturu Vojnovića, Vojnovićevim pisanjem koristi kao povodom da bi izveo dramatičnu stilističku analizu književnoga jezika koji, pretvorivši se u nizanje fraza i klišeja, postaje neautentičan i diletantski. Taj je Krležin zapis važan i u kontekstu njegove kritike književnih šablona, koju izlaže na stranicama *Davnih dana* i kojom ćemo se uskoro iscrpnije pozabaviti na tragu Wildeovih estetičkih razmatranja. Krležin ogled koristi se tako Vojnovićevim stilom kao polazištem za obrazlaganje razlike između dobrog i lošega pisanja, odnosno između dobre i loše književnosti. Na samome početku teksta Krleža objavljuje da Vojnović unatoč statusu koji uživa nije nikakav književnik te potom čitatelja i Vojnovića vodi u malu školu pisanja, u kojoj će se rastumačiti osnovna obilježja vještine *ars scribendi*. Prema Krleži, svaka jednostavna rečenica treba biti model temeljnoga doživljaja, no budući da Vojnović piše „konstruirajući rečenicu rečenice radi (...) njegove

³⁴ Analizu Matoševih polemičkih strategija u članku *Realizam i artizam* v. u Bagić 1999: 73–83, a o Matoševoj analizi simptoma modernizma, na temelju osvrta *Baudelaire* i *O modernosti* i u kontekstu istraživanja hrvatskoga dramskog moderniteta, v. u Petlevski 2000: 15–21.

rečenice ne mogu nikada ostati proste i jednostavne, jer on njima ne modelira dojmove i doživljaje, nego po njima i pomoću tih rečenica nadomješta temelj i traži i iznalazi motiv rečenice. Iz tog osnovno-neiskrenog i lažnog procesa slijedi da sve te rečenice zvuče prazno i šuplje, a svaka praznina traži dekoraciju.“ (Krlježa, 1983: 82) „(P)arvenijsko nagomilavanje sukna i svile, pokućstva, sagova, čipki (pretežno namještajnog gradiva)“, koje za Krlježu nesumnjivo ima i ideološke implikacije zbog kojih se, kao što ćemo vidjeti, motiv gomilanja stvari posebno naglašava i u prikazu likova poput Ignjata Glembaya i barunice Castelli, stoga sugerira podsmijeha vrijednu malograđansku pomodnost i kič te „podsjeća na briljantinskosvetlucavu kovrčavost frizure brijačkih pomoćnika u plesnoj školi“. (82/83) Vojnovićev jezik, prema Krlježi, ništa ne izražava jer „nije njemu stroj i poluga kojom bi iz kaosa svoje unutrašnjosti izdizao neke razloge, teze i koncepcije (...) jer *nema sa čime da se podudara, jer nema svoje unutrašnje dimenzije*.“ (84) U kontekstu rasprave o Krljezinu zagovoru realističko-naturalističke poetike bitno je primijetiti da se pritom ne očekuje podudarnost izraza s kakvim segmentom izvanjezične zbilje, nego s unutrašnjim stanjem ili doživljajem umjetnika. Stoga je posebno zanimljiva metafora oka kojom se u nastavku prikazuje umjetnikov odnos prema svijetu. Naime, ako je Vojnović „gosparski dekadent sa svojim reakcionarnim monoklom na oku“ (85), monoklom koji očito metaforički označuje i ideološki filter koji oblikuje njegovu percepciju stvarnosti, „(t)alenat jednog književnog radnika sastoji se u prvom redu iz nadarenog oka, instrumenta osjetljivog, preciznog i finoizbrušenog, kao najskupocjenije ogledalo.“ (*ibid.*)³⁵ Krlježina kritika Vojnovićeva pisanja nije kritika dekadentnoga stila ili esteticizma, nego kritika svakoga pisanja koje, umjesto da izrazi proživljene i prorađene dojmove, vlastitu prazninu zakriva istrošenim frazama, to je kritika pisanja čiji se autor „ukrutio u shemi nekakvog lirskog mozaika.“ (86) Kao što smo već istaknuli, motivu sheme i šablone još ćemo se vratiti u poglavljima u kojima ćemo Krljezinu

³⁵ Premda se na temelju početka opisa (pa i opozicije između *gospara* i *radnika*) može učiniti da se metaforom ogledala sugerira da u književnosti treba zrcaliti stvarnost kakva ona jest, ubrzo postaje jasnim da je riječ o perceptivnome mehanizmu koji je složenost stvarnosti postupno sposoban uvući i preraditi u piščev unutrašnji svijet, „svijet za sebe“: „To veliko, kontemplativno ogledalo što je poput astronomskog okulara upereno na kupolu svakodnevnih događaja, unatoč pretanane mrežnice krvavih kapilarnih niti što trepere već kod najnevinijih nadražaja i dodira suptilnih nijansa i sjenka što lete preko vidokruga, zamočeno je kao pravo živo organsko oko u veliki svijet elemenata i rotira s njima oko bezbrojnih osovina. Taj instrument zraconi rotira od početnih lirizama (u tu vrstu pripada sveukupno zapažanje Vojnovićevo), preko neizmernih količina događaja i stvari sve dublje i dublje u životne komplekse, prodire i prebacuje sve daljnje međe, tendira na nedohvatnosti, i u tom svom gibanju namata na sebe kao snježna gruda sve više dojmovnog gradiva te u motoričkoj svojoj rotaciji ovo kontemplativno zrcalo, to sazajno rotirajuće oko, postaje točak. Takav se gigantski točak valja preko ulica i gradova, preko ljudskih zapletenih odnosa i sudbina, preko čitavih epoha i vremena i kao elementaran uslov melje i lomi sve pod sobom, takav točak postaje onda velikim organskim svijetom namotanog iskustva, svijet za sebe, sa svojim meridijanima i ekvatorima, atmosferama, kontinentima i psihološkim formacijama što se talože jedna na drugu kao goleme geološke naplave.“ (85/86)

estetičku misao usporediti s Wildeovom da bismo, potaknuti tim uvidima, uronili u interpretaciju Krležine drame *Gospoda Glembajevi*. Znakovito je da i Ujević u svojem osvrtnu na dramu, objavljenomu u *Slovenskome jugu* u siječnju 1912. godine, uočava da Vojnović središte drame nije smjestio u razvoj dramske radnje, nego „u sjaj dekora, scenarija, u minucioznu dragost detalja“ (Ujević SD VII: 72) te napominje da, ako s djela skinemo „luksurioznu njegovu napravu, (...) ne ostaje ništa.“ (73) Milan Begović također će na sličan način, izvodeći u svojem nekrologu *Konte Ivo, Uspomene, impresije i razgovori* (*Hrvatska revija*, 1929.) svojevrsnu inventuru Vojnovićeva stvaralaštva, uz *Gospođu sa suncokretom* napomenuti da autor nije mogao izbjeći „trivijalnoj površnosti“ (Begović 1943: 188).

Za odnos prema esteticizmu u cjelini, pa i za odnos prema Wildeu, koji je postao svojevrsnim simbolom (a ponekad i maskotom) toga stilskog kompleksa, važna je recepcija Vojnovićeva djela jer su Vojnovića u ranijoj fazi mnogi – prisjetimo se samo ovdje prenesenih Matoševih i Krležinih komentara – smatrali uzornim artistom i esteticistom. Pretvorivši esteticističku poetiku u raskošan katalog tipičnih motiva kojim je pokušao zadovoljiti apetite publike željne pomodnih ekstravagancija, slijedeći pritom i D'Annunzija, Vojnović se izložio kritici drugih pisaca da je, poslužimo se Krležinim izrazom, „dekorater praznine“, pa je tako ugrozio i status esteticističkoga pisma kao jedne od stilsko-poetičkih mogućnosti u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća. Takav se doživljaj Vojnovićeva djela i Vojnovićeva pozicioniranja u književnome polju morao odraziti i na stav prema autorima koji su prepoznati kao vrelo njegove esteticističke poetike. Naime, i Matoš, i Ujević, i Begović u Vojnovićevoj drami prepoznaju D'Annunzijeve utjecaj, a Ujević i Wildeov, dok Begović Vojnovićevo dramsko stvaralaštvo oko 1906. godine povezuje i s Wildeovim esteticizmom.³⁶

Ne čudi stoga ni što je Matoš *Gospođu sa suncokretom* odlučio izvrći dvostrukomu satiričnom prijepisu, u lirskome i u dramskome obliku. Kao što smo već upozorili u prvome poglavlju, jedan je od tipičnih postupaka esteticističke poetike i igra višestrukim prijepisima ili palimpsestima, pa su i Matoševa parodijska udvajanja Vojnovićeva predloška stoga uzoran primjer žanra koji, gradeći se od elemenata drugoga teksta, i sam naglašava materijalnost jezičnoga medija te, posredno, prokazuje artifičijelnost predloška.³⁷ Matoševa lirski persiflaža Vojnovićeve drame *Balada o suncokretu* bila je objavljena u listu *Koprive* 2. ožujka 1912. godine, četiri dana prije nego što je autor svoju novu dramu čitao u zagrebačkome kazalištu, uz

³⁶ O prvim izdanjima Wildea u Italiji i o ranim fazama talijanske recepcije Wildea v. Severi, 2010, a o utjecaju Wildea na D'Annunzija i na druge talijanske esteticiste v. Bizzotto, 2010.

³⁷ O parodiji i samoparodiji kao tipičnim postupcima u tekstovima engleske dekadencije v. Dowling 1986: 144 i d. Toj ćemo se argumentaciji L. Dowling još vratiti uz Krležinu *Salomu*.

bilješku „Svi ovi stihovi bijahu što čitani što zaplijenjeni na Cabaret-zabavi Sport-Cluba.“ (SD V: 335), iz koje je vidljivo da su stihovi bili izvedeni i u društvu. Pjesma se sastoji od šest sestina s parnom rimom. U skladu s Matoševim prikazom drame u članku *Hrvatska drama lirski subjekt satirički opisuje Vojnovića*, koji je isprva označen samo kao „conte“ i „knez“ (*ibid.*, 83), te se već u prvoj strofi naglašava da je temeljna motivacija za pisanje drame bila autorova potreba za novcem. U nastavku se ističe da je drama nastala u inozemstvu, da se autor okoristio časopisom *Jug-Zvono* kako bi je reklamirao i da se motiv suncokreta, o čemu svjedoče i prve Matoševe bilješke o Wildeu u bilježnicama, povezuje s Oscarom Wildeom: „Conte biješe s ovim cvijetom snob, / Stare mode wildeovske rob“ (*ibid.*). U nastavku pjesme neimenovana drama prikazana je kao „nešto iz D'Annunzia“, a potom je izravno povezana s D'Annunzijevim romanom *Il Fuoco* da bi se u završnim strofama Vojnovićev pristup kazalištu usporedio s Barnumom, kojemu je Matoš posvetio jedan od osvrtu u *Pečalbi* te koji je za Matoša simbol modernoga društva koje živi za pomodne skandale i nalikuje na cirkus: „Ali što ćeš: conte nije kriv / Što je Barnum još i danas živ“ (84)³⁸ U završnome stihu kneževa se literatura naziva žutilom („žutoćom“). *Balada* se u cjelini stoga može iščitati kao satirična kritika izvedena na podlozi uvida kakve bismo očekivali od sociologa književnosti.

Matoševa dramska satira *Gospođa sa suncobranom*, podnaslovljena *San Zagrebačke noći*, otisnuta je prvi put 9. svibnja 1914. godine u časopisu *Hrvatska*, gotovo dva mjeseca nakon Matoševe smrti i dan prije četrnaeste izvedbe Vojnovićeve drame. Matoš je svoju kratku satiru oblikovao kao persiflažu drugoga krila Vojnovićeva triptiha i podijelio ju je na dvije pojave. U prvoj pojavi komičnost se postiže sudarom različitih idioma i registara u replikama dvoje likova koji su nazvani, kao i u drugome činu Vojnovićeve drame, samo ON i ONA. Već iz prvih replika jasno je da je ONA, kao i u Vojnovićevoj drami, NJEGA dovela u sobu (u Matoševoj verziji radi se o hotelskoj sobi). ON joj na kajkavštini daje do znanja da smatra da je u sobu doveden iz samo jednoga razloga, no ONA ga odbija izgovarajući na standardu

³⁸ „Barnum je zanimljiv, poetičan, jer je energičan, dosjetljiv, darovit pustolov koji improvizuje prema prilikama svoj život, koji realizuje taj svoj komični, poučni 'funtroman' kao mnogi feljtonski romancijer, ne znajući u prvom poglavlju što će se desiti u drugomu.“ (SD V: 246) „Barnumova tajna je smjelost i reklama, to jest vještina naći što više kupaca za što goru, jeftiniju robu. Tko je Barnum? Tko zna ni sa čim zainteresovati svijet, koji zna pokazati slona u mušici, vilu u ribi, Loreley u majmunu. Danas, u vrijeme suprotnih načela i teorija, u doba skepse, željne oduševljenja, najizrazitiji je tip inteligentne prosječne mase čovjek koji nema svog suda, pa mora trčati za modom, za hirovima većine. To časovito oduševljenje, taj 'vogue' stvaraju i eksploatiraju moderni Barnumi.“ (249) Zanimljivo je povući usporedbu između Barnuma kao pojedinca koji izvodi svoj život kao „funtroman“ i umjetnika koji izvodi svoj život kao jedinstveno umjetničko djelo oblikujući ga kao vrijedan artefakt, o čemu je bilo riječi u prve poglavlju, u kojemu smo komentirali i Matoševu usporedbu vlastitoga života s romanom. Na tragu Matoševe metaforike mogli bismo reći da u modernome društvu tanka linija dijeli prvu od druge vrste zabavljača. U Matoševoj interpretaciji Wilde je bio zanimljiv primjer umjetnika jer je vješto održavao ravnotežu do pogubnoga trenutka u kojemu je izgubio sve. Nasuprot tomu, Vojnović je svjesno odlučio prijeći granicu odrekavši se pritom vlastite umjetnosti, pa zaslužuje biti metom nesmiljene kritike, poruge i satire.

nejasne replike koje su oblikovane kao persiflaža Vojnovićeva estetističkoga stila. Premda se zbog kajkavštine, zbog vulgarnih aluzija i zbog nasrtljivosti isprva čini da se ON uopće ne snalazi u njezinim komentarima, posebno je zanimljiv odgovor na njezino pitanje zna li za Salomu. Premda prvo govori o salami, na njezinu napomenu da se radi o liku iz *Svetoga pisma* ON jasno daje do znanja da je već zasićen tim popularnim likom fatalne žene: „Ah, dajte joj mira! Ta Židovka kaj furt tanca i furt hoće glave na taniru, vre nam je svim prek glave! Najpredi su nam došli s 'Poludevicami', a onda s temi perverznicima, sadističkim purama, kaj kuševaju mrtve glave svojih zaklanih apšiterov.“ (SD II: 245) Na njegov upit tko je, ONA odgovora nizom zagonetnih motiva koji parodiraju na prijelazu stoljeća popularni mit o ženskoj tajni, ali i Vojnovićeve metaforične maske, koje, računajući s tim mitom, zakrivaju identitet glavnoga ženskog lika u *Gospođi sa suncokretom*, pa se i Matoševa ONA predstavlja kao „prošlost bez imena“, „ŽENA“, „veliki zločin“, „velika, vječna Venera, što miriši po sardinama i po literaturi, po hotelima i po gondolijerima (...) Gospa Venecija“, „Kraljica Mrtvih“ (246). Međutim, kada ONA (a ne ON, što je slučaj kod Vojnovića), situaciju istumači na podlozi likovnoga djela tvrdeći da je u NJEMU prepoznala proroka kojega je bila vidjela na slici koja prikazuje Salomu, s kojom se sama poistovjećuje, ON, govoreći za sebe, i to na standardu, otkriva da smatra da je ONA poludjela te izjavljuje da je sit njezine „simbolističke retorike“, koju malo kasnije naziva i „retorikom đakâ koji se na ispitu izvlače šveflajući i frazirajući.“ (247) Matoš tako izvodi prvi obrat jer se pokazuje da se i ON, glumeći ignoranta koji govori kajkavštinom, predstavio kao nešto što nije, pa se Matoš tim likom koristi kako bi ismijao Vojnovićevu istrošenu retoriku, koja je i Krležu potaknula da napiše ogled o pisanju. Oba Matoševa lika, svjesna pomodnih književnih kodova, svojim govorom oblikuju jezične maske kojima pokušavaju zavarati druge likove i manipulirati njima. Odmah slijedi i drugi obrat u odnosu na Vojnovićev predložak. Kada se pod posteljom pojavila muškarčeva ruka, ONA pada u nesvijest (što se ne događa u Vojnovićevoj drami u kojoj Miss Mag mladomu Vitaleu namješta ubojstvo prethodno sakrivši truplo pod kanape), a ON osvješčuje da je uhvaćen u mišolovku i pretražuje njezine džepove nižući književne aluzije. Druga pojava obilježena je trećim Matoševim obratom jer se NEZNANAC izvlači iz skrovišta pod krevetom i odmah najavljuje četvrti, poetički preokret: „Dosta je simbolizma, a sada ćemo malo u realističkom stilu!“ (247) NEZNANAC MU se potom predstavlja, djelomično vjerno parafrazira priču o teškome životu, koju u Vojnovićevoj drami u trećemu krilu Vitale doznaje iz ispovijesti Ellen Thow, zauzima ulogu rogonje i izjavljuje da će MU poštediti život potpiše li mu ON mjenicu. Matoš tako na više razina Vojnovićevu dramu ispunjenu likovima iz visokoga društva i prenapučenu cijelim katalogima esteticističkih motiva preispisuje kao travestiju, u kojoj su osobito zanimljivi igra idiomima,

koji su i sami prikazani kao verbalne maske, te sudari različitih stilskih registara. Tekst se udvaja na više razina. Razotkriva se kao nevješto slijepljen kolaž parodijski raskrinkavajući i kolažni, lažni identitet Vojnovićeva predloška, koji pritom razgrađuje vlastitom teksturom. Također, dramska je igra istodobno književni tekst i književno-kazališna kritika, zamućujući čvrste granice između umjetničkoga djela i kreativno izvedene refleksije o njemu. Svi su ti postupci i inače tipični za Matoša, možemo ih pronaći i u njegovoj lirici i u njegovoj prozi, no u ovoj dramskoj igri uposljeni su u svrhu oblikovanja satirične književne kritike, koje su svjesni i sami likovi.

III.

Najiscrpnije suvremeno istraživanje Vojnovićeve drame izložila je Katarina Hraste u svojoj studiji o intermedijalnosti *Gospođe sa suncokretom*, u kojoj je temeljito pretresla najrazličitije načine na koje Vojnovićev dramski triptih svoju strukturu nadahnjuje i svoju motivsku zalihu puni raznolikim referencama na likovnu umjetnost osvrćući se i na moguće reperkusije takva poigravanja likovnošću u kazališnoj izvedbi. Pritom je posebnu pozornost posvetila prijepisima likovnih predložaka koji su bili tipični u dekadentnoj književnosti kasnoga 19. stoljeća posluživši se u svojoj potrazi za pojedinim likovnim aluzijama popularnima u katalogu književne dekadencije i poznatom studijom Marija Praza *Agonija romantizma* (1933.). S obzirom na to da je ponajviše zaokupljena intermedijalnošću Vojnovićeve drame, Hraste pomnije ne istražuje intertekstne poveznice između toga teksta i drugih djela europske književnosti s kraja 19. stoljeća. Stoga tek usputno spominje da se „stanovita vajldovština“ (Hraste 1996: 102) može razaznati u uporabi motiva Salome, u kontrastu tragične i banalne interpretacije motiva suncokreta, koji Hraste podsjeća na Wildeov prikaz cvijeća u *Salomi*, te u kompozicijskoj podudarnosti jer i Wilde i Vojnović, okružujući središnje zbivanje sporednim likovima koji komentiraju glavnu radnju, navodno oponašaju vrstu renesansnoga prikaza u kojoj rubne figure čine svijet za sebe, odvojen od središnjega prikaza na koji usmjeravaju promatrača (Hraste 1996: 101/102). U svojoj pak interpretaciji portreta fatalnih žena u hrvatskoj književnosti u prvim desetljećima 20. stoljeća Lada Čale Feldman osvrnula se i na junakinju *Gospođe sa suncokretom* prepoznavši u njoj nasljednicu modela fatalne žene kakav je zacrtala upravo Wildeova *Saloma*, međutim, kako ističe, „središnji lik (...) manje bi tu sugerirao svoju nedvojbenu pripadnost preživjelom arsenalu toposa, koliko nered i poremećaj kulturne hijerarhije, sraz starog i novog, visokog i trivijalnog, likovnog i jezičnog, kazališnog i filmskog medija.“ (Čale Feldman 2012: 196) Doista, prisjetimo li se Matoševa, Krležina i Ujevićeva osvrta na dramu, mogli bismo zaključiti da su *Gospođa* i *Gospođa*, tj. cjelovita drama i njezina

naslovna junakinja izazvale usporedive reakcije u umjetničkim, odnosno u fikcijskim društvenim krugovima u kojima su se pojavile. Dok su kritičari autoru predbacivali da je iznevjerio artizam i načela dobroga pisanja sastavivši komad samo radi zarade i dodvoravanja publici u europskim metropolama, nazivajući njegovo dramsko pismo „dekoracijom“, „ornamentom“ i „kulisom“ iza kojih ne stoji ništa, junakinja njegove drame, koja svoj identitet izvodi stavljajući i skidajući neumorno maske i ulazeći neprestano u nove uloge, uprizorila je predstavu kojom je ubojstvo zaručnika, koje je počinila, naumila pripisati nedužnomu Vitaleu Malipieru. Ako su dakle neki od najpronicljivijih kritičara među Vojnovićevim suvremenici njegovu dramu raskrinkavali kao svojevrsnu krivotvorinu koja nastaje pabirčenjem iz popularnih stranih izvora, ponajprije navodno iz D'Annunzijeve romana *Il Fuoco* i iz Wildea, tvrdeći da je njegovo pisanje *lažno*, možda vrijedi krenuti baš tragom njihovih bespoštednih prigovora. Naime, nije samo dramski tekst *Gospođe sa suncokretom* moguće čitati kao varljivu krivotvorinu visoke književnosti koja se dobro prodaje masovnoj publici. Tako je u drami prikazano i mjesto radnje jer je veličanstvena Venecija pretvorena u kulise turističkoga odmarališta, pa odmah doznajemo i da se iza maske Monstre-Palace-Hotela kriju duždeve palače te da se staro plemstvo, kada ne igra ulogu dobro plaćenih zabavljača gostiju, kao što čini Candiano, osjeća kao dio postava u tome gradu muzeju, o čemu svjedoči razgovor dviju sijedih gospođa pri početku komada. Pročitamo li *Gospođu sa suncokretom* kao dramu koja se našem pogledu izlaže kao fikcija o fikcijama, kao „konglomerat stilova“ u središtu kojega je zločin prikriven predstavom u predstavi, nameće se pitanje kakve veze takvo preplitanje laži, zločina, krivotvorina i umjetnosti ima s Wildeom? Iskoristimo pritom kao poticaj ranije spomenutu sugestiju Luke Paljetka o mogućoj vezi između *Gospođe sa suncokretom* i Wildeova eseja *Pero, kist i otrov* te komentar Lade Čale Feldman da je irski pisac zasigurno imao utjecaja i na Vojnovićevu, „salonsku krimi-priču *Gospođa sa suncokretom*“ (Čale Feldman 2009: 189).

Joseph Bristow i Rebecca N. Mitchell (2015), kao što smo već spomenuli, istražili su utjecaj Wildeove fascinacije engleskim pjesnikom Thomasom Chattertonom, o kojemu svjedoči jedna Wildeova bilježnica posvećena piscu, na niz Wildeovih poznatih tekstova koji nastaju od kraja 1880-ih. Viktorijansko je razdoblje postupno od Thomasa Chattertona, nadarenoga mladića koji je svoje pjesme pisao tijekom 1760-ih godina te potom život prekinuo samoubojstvom u sedamnaestoj godini, stvorilo mit o tragičnoj sudbini mladoga genijalnog umjetnika. Interes nije izazivao samo mladićev život nego i njegovo djelo, koje je nastalo u nekoliko godina i koje je posebnu pozornost privlačilo jer je djelomice bilo oblikovano kao krivotvorina pjesama izmišljenoga petnaestostoljetnoga pjesnika Thomasa Rowleyja. Da bi

njegovi *lažnjaci* bili što uvjerljivijima, Chatterton je oblikovao arhaičan jezik i stil, koji je nalikovao na Chaucerov, i u radnju djela uplitao je stvarne povijesne osobe i događaje. Chattertonovo pjesništvo, cijenjeno i zbog stihotvoračke vještine, hvalila je većina pjesnika koje su viktorijanci počeli nazivati romantičarima, poput Coleridgea i Shelleyja, ali i predrafaeliti, tako da se rasprave o Chattertonu tijekom 1880-ih, kad o njemu podatke pomno prikuplja i Wilde, nisu bavile samo pitanjem može li se zanemariti da su briljantne krivotvorine zapravo kriminalno djelo nego su se ispreplitale i s različitim pristupima engleskomu romantizmu. Bristow i Mitchell argumentiraju da je Wildeov interes za Chattertona snažno utjecao na oblikovanje pojedinih Wildeovih temeljnih poetičkih načela – pridonio je produbljanju njegova razumijevanja romantizma i dodatno ga potaknuo da svaku stvaralačku praksu razveže od pritiska moralne obveze te da zauzme stav da krivotvorina nije rezultat gnjusnoga nemoralnog poriva nego iznimne mašte koja može stvoriti i novo djelo i alternativnu književnu povijest. Interpretirajući Wildeovu priču *Portret g. W. H.*, koju smatraju kulminacijom piščeva interesa za umijeće krivotvorenja, koji je obilježio njegov rad potkraj 1880-ih, Bristow i Mitchell stoga zaključuju: „do izražaja dolaze višestruke konotacije glagola *krivotvoriti (to forge)*: on može označiti i stvaranje željenoga predmeta i lažno predstavljanje kao druga osoba. (...) Wilde pokazuje da je svako umjetničko stvaranje zapravo krivotvoriteljski čin, što je ideja koja nadahnjuje gotovo svu njegovu prozu u tome razdoblju.“ (2015: 290)³⁹ Wilde se u svojim esejima i književnim tekstovima igra idejom o umjetnosti kao laži i obmani, iznosi tezu o umijeću zločina i zabavlja se mišlju o fikcijskim, krivotvorenim identitetima prkoseći pritom zahtjevima koje je viktorijansko društvo nametalo umjetnosti inzistirajući na realizmu i na moralnoj poruci djela. Takve ideje kolaju Wildeovim esejima *Ocvat laganja* (1889.) te *Pero, kist i otrov* (1885., potom, uz *Ocvat laganja* i još dva eseja, u zbirci *Intencije*, 1891.), pričom *Portret g. W. H.* (1889.), kratkom prozom okupljenom u zbirci *Zločin lorda Arthura Savilea i druge priče* (1891.), pa i romanom *Slika Doriana Graya* (1890.) i komedijom *Važno je zvati se Ernest* (1895.). Svi su ti tekstovi u njemačkome ili u hrvatskome prijevodu bili dostupni hrvatskim čitateljima u godinama neposredno prije pojave Vojnovičeve drame. U dijaloškome eseju *Ocvat laganja*, za kojim smo već posegnuli uz Matoša, Vivian tvrdi da je lažac „istinski utemeljitelj društvenoga općenja. Jer lašćev je cilj samo da šarmira, oduševi, pruži zadovoljstvo“ (Wilde 2009: 26), pa će i „(u)mjetnost (...) uteći iz zatvora realizma i pohitat će da ga pozdravi (...) znajući da samo on zna veliku tajnu svih njezinih očitovanja, tajnu da je istina sasvim i potpuno pitanje stila.“ (27) „Umjetnost nalazi svoje

³⁹ U engleskome tekstu aludira se i na dvoznačnosti glagola *to forge* jer se *tvoriti* može tako da se *stvari* što posve novo ili tako da se *krivotvori* što postojeće.

savršenstvo u sebi, a ne izvan sebe. Ne smije se prosuđivati nikakvim izvanjskim mjerilom nalikovanja. Ona je prije veo nego zrcalo.“ (28) Ne čudi stoga što Vivian u nastavku razvija i tezu da život oponaša umjetnost mnogo više no što umjetnost oponaša život, što će ironično oprimjerivati, kao što smo pokazali u prethodnome poglavlju, baš realističkim autorima poput Balzaca i Turgenjeva. Jedna od središnjih teza u eseju *Pero, kist i otrov*, u kojemu Wilde portretira Thomasa Griffithsa Wainewrighta, koji je bio „pjesnik i slikar, kritičar umjetnosti, kolekcionar antikviteta i pisac proze“ (Wilde 2009: 47), ali i „natprosječno sposoban krivotvoritelj“ te „suptilan i tajnovit trovač“, jest da je umjetnički temperament u podlozi svih tih kreativnih aktivnosti, pa se pri kraju eseja zaključuje i da „između zločina i kulture nema suštinskog raskoraka.“ (70) Pišući o Wainewrightovim pseudonimima, Wilde ih naziva „grotesknim maskama“ i zaključuje: „Maska nam kazuje više od lica.“ (50) U kontekstu rasprave o *Gospođi sa suncokretom* posebno je zanimljiva Wildeova priča *Sfinga bez tajne*, uvrštena u zbirku *Zločin lorda Arthura Savilea i druge priče*, u kojoj pripovjedač prepričava susret sa starim prijateljem, lordom Geraldom Murchisonom, čija je jedina mana u mladosti, prema pripovjedačevu mišljenju, bila to što je uvijek govorio istinu. On se pripovjedaču jada da ne razumije žene i otkriva mu da ne može ljubiti ako se ne može povjeriti, na što ga pripovjedač potiče da mu otkrije svoju tajnu. Nešto kasnije u vožnji kočijom Murchison pripovjedaču pokazuje sliku žene, o kojoj pripovjedač zaključuje da je „(n)jena ljepota bila složena od mnogih tajni“ (Wilde 1913: 52). Tek nakon večere Murchison pripovjedaču govori o tome kako je, nedugo nakon što je jednu ženu vidio u žutoj kočiji, tu istu ženu upoznao na večeri kao lady Alroy, koja je bila vrlo tajnovita i u stalnome strahu da će ih tko čuti. Murchison priznaje da se strastveno zaljubio i da je atmosfera tajanstvenosti koja je okruživala lady Alroy dodatno pobuđivala njegovu radoznalost. Dogovarajući s njom nove susrete, Murchison vrlo brzo otkriva da je do lady Alroy vrlo teško doći i da ona zahtijeva da joj se pisma ne šalju na kućnu adresu. Zaokupljen njezinom tajanstvenošću jednom je prigodom slijedi te otkriva da ona pokrivena koprenom posjećuje svratište u siromašnjoj četvrti. Kad je suoči s tom činjenicom, smatrajući da se ondje s nekim sastala, ona tvrdi da nije, no on joj ne vjeruje te prekida komunikaciju s njom. Nakon što je umrla od upale pluća, Murchison posjećuje svratište i iz razgovora sa stanodavkom doznaje da je lady Alroy sobu iznajmljivala samo kako bi u njoj čitala sama. Na Murchisonovo pitanje smatra li da je to doista istina, pripovjedač odgovara da je lady Alroy „(i)znajmila (...) onu sobu jedino u želji, da može onamo odlaziti u debeloj kopreni i umišljati sebi, da je junakinja kakvoga romana. Prevladala ju je strast tajanstvenosti, a ona sama bila je sfinga bez tajne.“ (58) Ironijski izokrećući mit o ženskoj tajni, koja je podjednako raspirivala znatiželju znanstvenika i maštu umjetnika krajem 19. stoljeća, Wilde u

liku lady Alroy povezuje niz tipičnih motiva. Ona se obavlja velom tajanstvenosti i, oponašajući romaneskni zaplet, krivotvori vlastiti identitet stvarajući dvojnicu, no istinoljubivi Gerald Murchison, koji mora odgonetnuti tajnu njezina identiteta, zapravo ubija draž zagonetke. Dva nesumnjivo najpoznatija Wildeova djela, roman *Slika Doriana Graya* i komedija *Važno je zvati se Ernest*, na različite se načine također bave upravo temom udvostručenja i krivotvorenja vlastitoga identiteta, koje se u Dorianovu slučaju vrlo brzo isprepliće s motivima grijeha i zločina.⁴⁰ Posvetimo se stoga sada, nakon što smo zagledali u vir u kojemu Wilde vrtloži i pretapa motive laži, konverzacije, istine kao pitanja stila, umjetnosti, vjere, života koji oponaša umjetnost, krivotvorine, zločina, pseudonima, maske, sfinge, tajne itd. ponovno *Gospođi sa suncokretom*, u kojoj je i Vojnović zavrtio niz istih motiva.

IV.

U Vojnovićevoj drami nitko i ništa nije kakvim se čini. Na to smo upozoreni već podnaslovom teksta *San mletačke noći*, koji sugerira da je prizor koji se pred nama otvara tek privid ili snatrenje. Drevna proslava mletačke dominacije na moru, koja obilježava večer i kao pozadinsko zbivanje treba izazvati zanimljive svjetlosne efekte na sceni, izvodi se tijekom noći kao veliki turistički spektakl, kazalište na otvorenom, kojega je kulminacija, prema Candianovoj zamisli, „ogromni *tableau vivant* – nešto u stilu Tiepolovih apoteoza“ (Vojnović 1920: 119), tako da su i događaji koji uokviruju privatne drame likova naglašeno teatralni te uprizoruju fikciju o političkoj moći grada kakav više ne postoji. Ubrzo se otkriva i da je mjesto zbivanja, golemi hotelski *hall*, zapravo prenamijenjeni vestibul duždeve palače, kojim se kreću bogati gosti koji nalikuju na „manequin(e)“ (11) i na „lutke“ (106). Zamjena i zabluda glavni su motivi već i u uvodnim, dokonim snobovskim razgovorima gostiju – Lady Efgesh mislila je da je Lord Abeced, s obzirom na svoj plemićki naslov, druga osoba, a Miss Bella, koja nalikuje više na „etonsk(og) djaka u suknjama nego na djevojku“ (13), obilježena popularnim dekadentnim motivom androginije, zaključuje da „modri san Venecije“, tj. sama Venecija „nije istina.“ (*ibid.*) Tu salonsku predstavu s ruba (kasnije i s galerije) isprva neopažene promatraju dvije sijede gospođe, pripadnice staroga plemstva, u razgovoru s kojima Candiano otvoreno priznaje da glumi ulogu duždevića pred turistima za novac, te zaključuje da oni nastanjuju turističku fikciju o Veneciji, pomodni spektakl koji privlači strance: „Ta svi su Mleci čudovište; – pak mi sjedimo, hodamo, govorimo fiksom idejom...“ (27) Ne čudi stoga što se Venecija danuncijevski naziva „gradom živih božanstava i mrtvih stvari“ (3, 39), pa će i dvije sijede

⁴⁰ Interpretaciju složene identitetske igre u komediji *Važno je zvati se Ernest* v. u Medić, 2015.

gospođe u sebi prepoznati eksponate koji svjedoče o prošlim vremenima i pridonose turističkoj predodžbi o drevnome gradu.

Da je baštinik mrtvih stvari, svjestan je i mladi Vitale Malipiero, koji kao „dužd s krilima“ (77) i „Prince de l' Air“ (86) utjelovljuje anakronizam u kojemu se na neobičan način spajaju njegov moderni, medijski razvikani identitet avijatičara i plemenito podrijetlo. Vitale, uostalom, u razgovoru s Candianom njih dvojicu opisuje kao tijela koja nastanjuju aveti (76), a sebe kasnije naziva „živim mrtvacem“ (111). Venecija je tako prikazana kao turistička kulisa u kojoj su svi identiteti tek maske, fikcije i krivotvorine. Vitale pritom osobe oko sebe prepoznaje u likovima sa starih platna i odnose među njima interpretira na podlozi tih znanih kompozicija, primjenjujući pritom metodu koju zagovara Vivian u eseju *Ocvat laganja*. Za Vitalea, naime, kao i za Vivian, život oponaša umjetnost.⁴¹ Vitale je stoga pronicljiv promatrač koji prodornost svojega pogleda podjednako duguje stalnoj izmještenosti – mladost je proveo na moru, a sada je avijatičar – ali i kritičkoj distanci koju je izbrusio dok je u djetinjstvu promatrao slike: „One su mi otkrile tajnu, kako se u nijemim pogledima čitaju misli, što ih usta izreći ne će.“ (58) Umjetnost je Vitaleova škola života. Zanimljivo je stoga što je jedini lik osim njega koji s lakoćom raskrinkava laži, konvencije i krivotvorine koje ga okružuju Kraljica od Golconde. Premda je, prvi put kad je spomenuta, ironično prikazana poput rekvizita kojim hotel upotpunjuje svoju luksuznu ponudu i privlači najuglednije goste, doznajemo da bi, da nije postala kraljicom, „bila (...) učinila izvrsnu glumačku karijeru“ (79), pa ne iznenađuje njezina sposobnost da prozre predstavu koja je okružuje. Kraljica, uostalom, raskrinkava gospođu sa suncokretom kao glavnu glumicu u drami kada izjavljuje „Ne volim groficu – jer ne volim tajne.“ (84) Zatim, zamjenjujući Vitalea i Goljukova, zapravo intuitivno ispravno izjednačuje groficu i Gospođu Smrt te iz Vitaleova pogleda zaključuje da izgleda kao da nema srca, što su sve, kako će se pokazati, ispravne slutnje i uvidi.

Ako Kraljica teži uvesti reda u identitetsku pomutnju koja je okružuje, podsjećajući na trenutak i na lady Bracknell iz Wildeove komedije *Važno je zvati se Ernest*, glavni ženski lik drame živi samo dok može izmišljati i krivotvoriti vlastite identitete, navlačiti stalno nove maske. Ona je i gospođa sa suncokretom, i Miss Mag, i grofica Eudoksija Jekaterinskaja, i Ellen Thow. Pri prvome pojavljivanju opisana je kao skupocjen artefakt optočen dragocjenostima,

⁴¹ Obraćajući se Crnoj „pleureuse“, Vitale je opisuje na sljedeći način: „Iste oči bez dna... iste usne za cjelove... isti vrat od mramora... Jest! ... Jest! Ti se nijesi promijenila, otkad te naslikao Carpaccio s papigom, Sebastiano Dal Piombo s posudom od alabastra, a Veronese – s bikom!“ (36) Prepoznavši u drugome krilu triptiha, tj. u drugome činu u Miss Mag Salomu, a u sebi maloga paža koji čeka da mu se u srebrnu zdjelu preda oprana glava Ivana Krstitelja, mladi Vitale svojom interpretacijom davno viđene slike zapravo proniče u još nevidljivu mizanscenu koju je Miss Mag osmislila kao redatelj svoje male zločinačke predstave.

kao da je sav njezin identitet u artificijelnoj površini: „Odišlo Ljepote-Žene od zlatnih je žica, protkano arabeskama od srebra i dragulja. Sa grudiju padaju joj teški nizovi bisera do koljena.“ (43) Anticipirajući odmah Vitaleovu usporedbu sa slikom Salome u oklopu u drugome činu, tj. u drugome krilu triptiha, koji će uprizoriti Vitaleovu reminiscenciju kao još jedan san, ona se redovito zakriva različitim pokrovima: dugim plaštem modroga vela (43), tj. tamnim plaštem (44), pa sivim šešikom zastrtim gustom sivom koprenom (52). Sva se ta pokrivala kasnije preobražavaju u metaforičku Nesovu haljinu i ognjeni veo koji se ne može svući (101), razotkrivajući da pod zavodljivom površinom, kao što je Ujević predbacio i cjelini drame, ne postoji *ništa*. Kada se pred nama uprizori drugi čin u obliku Vitaleove vizije, tj. strašno sjećanje na njezinu klopku u londonskome stanu, gdje mu je gotovo smjestila optužbu za ubojstvo, „podizhu se crni velovi“ (51), no njihovo razmicanje omogućuje nam tek da razumijemo Vitaleovu reakciju i povijest odnosa dvoje likova jer temeljna tajna ostaje neodgonetnutom. U toj igri koju je sama režirala i u kojoj je glumila, zakrivši svoje lice i predloživši da se oboje služe lažnim imenima, zapravo se uprizoruje još jedno, doduše trivijalno, umjetničko djelo, koje možemo interpretirati kao predstavu u predstavi ili kao epizodu iz kriminalističke serije, pa premda taj umetak ponovno tumači zbivanja u okviru koji čine prvo i treće krilo, on ne rasvjetljava tajnu identiteta toga „lic(a) bešćutnije(g) od kamenite Sfinge“ (57) jer, kako ističe mladi Vitale, uspoređujući je sa Salomom sa slike, Saloma „je izvojštila sve – a nije pokazala ništa“ (56), „Sedam povelja! ...A ispod sedmog opet ništa! ...Tricot – i laž!“ (57) Kao što njezinu tajnu ne otkrivaju razmaknuti velovi ili plaševi, neće je raskriti ni zastori koji se podizhu nad pozornicom Vitaleova sjećanja. Da je ta mračna, kriminalistička londonska zgodica, u kojoj se prigodno prožimaju ljubav i smrt, trajno obilježila Vitalea učinivši ga nepovjerljivim prema svim ženama (za psihoanalitičke implikacije v. Čale Feldman 2012: 195) i pretvorivši ga u „živog mrtvaca“ (111), u završnome dijelu drame priznat će on sam, potvrdivši raniji Kraljičin komentar o naravi svojega srca: „Od onoga dana ja vidim u svakom oku laž, u svakom zagrljaju laž, u svakoj molitvi laž! I kad nagjoh u svakoj ženi Vaš pogled i u svakoj posumnjah u Vašu varku, – onda pobjegoh povrhu zemlje i uzeh sebi za maitressu – Smrt.“ (111) Prisjetimo li se na trenutak Wildeove priče o sfingi bez tajne, u kojoj je glavni lik opsjednut željom da pronikne u tajni život lady Alroy, koja se omata, čini se, tek fikcijskim velom tajanstvenosti nadahnuta pustolovnim romanima, jasno je da i Wilde i Vojnović u svojim tekstovima prepliću nekoliko istih popularnih motiva. Kada Vitale u trećemu činu obrne uloge iz davnoga londonskog susreta, preuzme ulogu redatelja i počne stezati omču oko svoje lovine, ona otkriva svoj identitet „nekako poslovno, kao da je na sudu“ (108) i, što je posebno zanimljivo, pripovijeda o samoj sebi u trećemu licu, pa se tako kao pripovjedač ispovijesti o vlastitome životu ponovno

distancira od navodnoga vlastitog identiteta opisujući i Ellen Thow i Eudoksiju Jekaterinskaju kao „dvi(j)e inkarnacij(e) jedne te iste neobuzdane, bezgranične, zločinačke čežnje za uživanjem.“ (108) Njezina je pripovijest pritom u izravnome kontrastu sa spektakularnim luksuzom koji je okružuje, ne samo zato što je kao motiv za ubojstvo zaručnika prikazana teška materijalna situacija u kojoj je živjela nego još više stoga što se ogoljeli realistički stil njezine priče sudara s raskoši stilske dekoracije Vojnovićevih didaskalija, pa nas podsjeća i na kolaž Matoševe dramske satire. Ako je ta lažljivica skrivena pod mnogobrojnim maskama u londonskoj sobi režirala malu krimidramu kojom je zločin prekrojila u dramsku klopku, sada i vlastito priznanje oblikuje kao priču iz kakva pustolovnoga ili kriminalističkoga romana u kojemu se ponovno udvaja i distancira od same sebe.⁴² Do istine ili identiteta skrivenih pod velovima laži i fikcija nemoguće je doprijeti, pod tekstom se uvijek krije tek novi tekst, stoga ne čudi što se Vitale oba puta, jednom nesvjesno, a drugi put svjesno, s njome može nositi samo služeći se umjetnošću i tumačeći relacije u stvarnosti na podlozi svoje analize kompozicije i ikonografije starih slika. Čak ni njezina smrt ne može biti prikazana na istinit način, kao samoubojstvo, jer je Candiano krivotvori kao nesretni slučaj izazvan vrtoglavicom kako ne bi omeo predstavu o Veneciji koja se izvodi za dokone turiste.

Vojnovićeva gospođa sa suncokretom tako prikladno najavljuje nekoliko likova kojima ćemo se baviti u sljedećim poglavljima. Ta žena pauk, kako je prikazuju i prolog (1, 3), ali njezina pripovijest o Ellen Thow, u kojoj se „(nj)ihala (...) kao pauk na niti svog života, da se dotakne zida, krova, grane, gdje bi razapela mreže i ulovila plijen“ (109), anticipira, ponovno riječima prologa, „drug(e) grabežljiv(e) kobn(e) Arakn(e)“ (3), koje su svoje mreže isplele u Krležinim tekstovima. Krleža je, naime, kako ćemo uskoro pokazati, Wildeovu Salomu reinterpreterao kao vještu paukoliku pripovjedačicu i redateljicu svjesnu papirnatosti svijeta koji je okružuje, a tu će figuru raspisati i u liku barunice Castelli.

⁴² Bitno je istaknuti da su oba djela u njezinoj izvedbi – i klopka u londonskoj sobi, koje se prisjeća Vitale, i pripovijest o Ellen Thow, koju ona iznosi u trećemu licu – oblikovana realističkim kodom, pa odudaraju od kićena stila Vojnovićevih didaskalija. Međutim, premda se na prvu može učiniti da su te dvije epizode prikazane realistički jer predstavljaju stvarnost prikrivenu pod talozima obmana, krivotvorina i maski, valja se prisjetiti da je iz esteticističke/artističke perspektive, kako uporno ponavljaju i Wilde i Matoš, upravo realizam najvarljiviji prikazivački modus, stoga i priliči što su navodni „ključevi razumijevanja“ stilski oblikovani kao realistički aranžmani i povezani s likom koji živi samo dok može neometano igrati svoje lažne identitete. ONA zasigurno najbolje od svih zna da je istina samo stvar stila i forme, pa navodnu istinu i isporučuje u realističkome ruhu.

2. 4. Slutnja teksta – Nazorove *Istarske priče* i Wildeove esteticističke bajke

I.

U svojem osvrtnu na Nazorove *Istarske priče* Fran Galović u *Savremeniku* 1914. godine najviše prostora posvećuje dvjema pričama – *Facol rakamani* i *Šuma bez slavuja*. Osim što ga neki motivi prve priče podsjećaju na pojedina Goetheova i Ibsenova djela, a središnji motiv druge priče na Heineovu poznatu pjesmu o slavuju, Galović u oba teksta prepoznaje i mogući Wildeov utjecaj povezujući *Facol rakamani* s bajkom *Ribar i njegova Duša* (iz Wildeove druge zbirke bajkovite proze *A House of Pomegranates* [*Kuća mogranja*] objavljene 1891. godine) te povezujući *Šumu bez slavuja* s bajkom *Slavuj i ruža* (iz prve Wildeove bajkovite zbirke *The Happy Prince and Other Tales* [*Sretni kraljević i druge bajke*] objavljene 1888. godine). Da se istraživački isplati slijediti Galovićevu slutnju o prisutnosti Wildeova utjecaja u Nazorovim pričama, potvrđuje svakako činjenica da je Galović, kao i mnogi drugi hrvatski književnici početkom 20. stoljeća, kao što smo već pokazali, bio dobro upoznat s djelom irskoga pisca, pa je, primjerice, opčinjen izvedbom *Salome* u Zagrebu 1905. godine napisao pjesmu *Saloma*, koju je kasnije u dva navrata i dorađivao. Osim toga, Galović 1913. godine u *Prosvjeti* objavljuje svoj prijevod Wildeove priče *The Young King* pod naslovom *Mladi kralj*, koja izvorno također pripada drugoj Wildeovoj zbirci. Uz tako očite primjere Galovićeva poznavanja Wildeova djela i njegova kontinuirana interesa za nj, o prikrivenijim tragovima Wildeova utjecaja u Galovićevim tekstovima svjedoči i iscrpan prikaz njegova života i rada iz pera Julija Benešića, koji Wildea već na početku svojega prikaza smješta među strane pisce koji su na Galovića izvršili naj snažniji utjecaj i koji potom tragove omame Wildeovim esteticizmom, kojemu su početkom 20. stoljeća malobrojni hrvatski pisci uspjeli odoljeti, pronalazi u više njegovih pjesničkih, proznih i dramskih djela. Znakovito, i Benešić se nadaje pouzdanim prepoznavateljem Wildeovih odjeka, manje zato što je Galovića poznavao, a više zato što je s Nikolom Andrićem preveo Wildeovu *Salomu* za zagrebačku praizvedbu 1905. godine, kojom ćemo se tek pozabaviti. Zadržimo se zasad na Nazoru.

Znakovito je da se Antun Barac u svojoj skici za studiju o Nazoru iz 1918. godine u komentaru Nazorovih priča nadovezuje na Galovića, koji je istaknuo sličnost između Wildeove priče *Ribar i njegova Duša* i Nazorove priče *Facol rakamani*, ali i kritizira Nazora pripovjedača smatrajući da je pjesnik i kad pokušava pisati prozom jer ne zna pripovijedati, nego samo osjećati i jer se ne može distancirati od vlastitoga prikaza, što su propusti koji se Wildeu ne mogu pripisati: „nemaju te stvari nikakve mjere, nikakve tehnike. Cijele priče od nekoliko štampanih araka kao da su napisane zbog jednog lirskog mjesta, jednog Nazorskog opisa, koji

se onda rasteže u neizmjernost, ne stojeći u nikakvom razmjeru prema cjelini (isp. na pr. 'Facol rakamani', 'Snježanu', 'Stoimenu' itd.) Te priče nijesu stoga nikako zaokružene.“ (Barac 1918: 52) Takvo raspadanje tekstne cjeline na sastavne dijelove može se, doduše, povezati s esteticističkom sklonošću fragmentu, tim više što su pojedine Nazorove *Istarske priče*, poput *Albus kralja* ili *Djevice Placide* kompozicijski i stilski čvršće povezane strukture od priče *Facol rakamani*, pa se dojam nekoherentnosti ne može pripisivati samo manjku pripovjedačkoga umijeća. Unatoč tomu ranom povezivanju Nazora s Wildeom u prvim kritičkim odgovorima na *Istarske priče* tek će Vida Flaker, smjestivši Nazorovo djelo u širi kontekst europskoga modernizma, istaknuti da bi se alegorija priče *Šuma bez slavuja* mogla čitati kao srodna Wildeovoj, spominjući pritom, doduše, tu poveznicu i Wildeovo ime samo u zagradama (Flaker 1978: 457). Viktor Žmegač u svojoj analizi secesijskih obilježja priče *Albus kralj* udaljiti će Nazora od Wildea napominjući kako u Nazora nema sklonosti ironiji svojstvene Wildeovoj prozi, pa su dodiri između dvojice pisaca „ograničeni na pojedine elemente dekorativnosti“ (Žmegač 1997: 119). Vodeći se slutnjom autora prvih osvrtâ na Nazorove priče, koji su i sami bili žrtvama ili barem svjedocima vajldomanije u hrvatskoj književnosti početkom 20. stoljeća te na tragu novijih interpretacija Wildeove bajkovite proze, pokušat ćemo ponovno iščitati dvije spomenute Nazorove priče, priču *Facol rakamani*, kojoj je naslov kasnije preinačen u *Halugica*, i priču *Šuma bez slavuja*, u kontekstu cjeline zbirke.

II.

Vladimir Nazor *Istarske priče* objavio je 1913. godine, a u predgovoru trećega izdanja, objavljenoga pod naslovom *Istarski bolovi* 1930. godine, iznio je podatke o njihovu nastanku ističući da smatra svojom dužnošću prema Istri pripovijedati o „minulim zgodama u istarskoj zemlji“ (Nazor 1977: 117). Tražeći drevno i mitsko pod talijanskim i njemačkim slojevima u tome mediteranskom prostoru složene povijesti, Nazor ga u konačnici pronalazi u istarskome čovjeku, u njegovim vjerovanjima, pjesmama i pričama. S obzirom na to da Nazor u predgovoru trećega izdanja svojih priča iznosi iscrpnije podatke o njihovu nastanku, korisno je uvodno se osvrnuti na taj tekst. Pritom je višestruko znakovito da je upravo u tome trećem izdanju naslov zbirke promijenjen, pa umjesto *Istarske priče* glasi *Istarski bolovi*. Tu izmjenu neizravno tumači sam predgovor, u kojemu Nazor zapravo pripovijeda o postanku samo dvaju tekstova, i to priča *Veli Jože* i *Boškarina*, te usputno spominje priču *Divić-grad*. Oblikujući i najveći dio predgovora kao malenu priču, svojevrsnu anegdotu iz Motovuna, koja ga je navodno i nadahnula da pronade pravi oblik za svoju istarsku temu, ispovjedna i realistična kodiranost predgovora prikladno odražava Nazorovu kritiku nepovoljnih povijesnih i društvenih okolnosti.

Nazor ističe da je pokušavao pisati o običnome istarskom čovjeku „koji nije još sam progovorio i o kojemu još nitko nije znao što reći“ (118), pa kad konačno pronalazi odgovarajući glas u pričama *Veli Jože* i *Boškarina*, naglašena prosvjetiteljska uloga književnosti u nacionalnome osvješćivanju te tema potlačenosti i izrabljivanja potiskuju druga obilježja *Istarskih priča* kao manje bitna.⁴³ Tako predgovor neizravno objašnjava i promjenu naslova zbirke (premda će se u kasnijim izdanjima vratiti izvorni naslov), ali nas potiče i da postavimo nekoliko pitanja: treba li stilska obilježja poput esteticističke ornamentalnosti i plošnosti u najranijim pričama smatrati prevladanima? Je li uloga motiva preuzetih iz narodnih vjerovanja i usmene književnosti u pričama koje su naglašeno društvenokritične drukčija u odnosu na priče koje nisu takve? Koliko su stilski i poetički zapravo homogene priče okupljene pod jednim naslovom? Naime, prvo je izdanje, objavljeno 1913. godine, sadržavalo priče *Facól rakamáni* (kasnije preimenovanu u *Halugica*), *Šuma bez slavuja*, *Albus kralj* i *Crven-lišaji* (kasnije preimenovanu u *Djevica Placida*), u drugome izdanju iz 1917. godine tim je pričama predmetnuta priča *Veli Jože* i na kraj zbirke dometnuta je priča *Boškarina*, treće izdanje pod naslovom *Istarski bolovi* osim *Predgovora* sadržava tekstove *Veli Jože*, *Boškarina*, *Divić-grad*, *Pjesme istarskoga prognanika* i *Nova Istra*, a od četvrtoga, autoriziranog izdanja iz 1947. godine zbirku čine priče *Veli Jože*, *Halugica*, *Albus kralj*, *Djevica Placida*, *Šuma bez slavuja*, *Boškarina*, *Svjetionik* i *Divičin grad*. Budući da je cjelina Nazorova opusa obilježena stilsko-poetičkim naslojavanjem i budući da je Nazor bio sklon stalno dorađivati vlastite tekstove, a njegovo je djelo kasnije bilo podložno složenim i snažnim ideološkim preoznačivanjima, u obzir valja uzeti i povijest preslagivanja tekstova unutar zbirke, osobito s obzirom na to da su za usporedbu s obilježjima Wildeove bajkovite proze najzanimljiviji najdublji motivski i stilsko-poetički slojevi u pričama.

Zanimljivo je nakratko se osvrnuti na ranu recepciju Wildeovih bajki u hrvatskoj književnosti početkom 20. stoljeća.⁴⁴ Na popularnost Wildea i njegovih djela utjecala je osim

⁴³ Doduše, kako je pokazao Boris Koroman u svojem postkolonijalnom čitanju *Velog Jože* (2015: 190), Nazorov prikaz položaja istarskoga čovjeka obilježen je ambivalentnom, dvostrukom perspektivom, istodobno izvanjskom i unutarnjom, jer je Nazor ipak pripadnik društvene elite i za njega je istarski seljak djelomično ipak nešto *drugo*, nešto što prikazuje preuzimajući na trenutke i talijansko očiste. Valja pridodati da o problemu pronalaska odgovarajuće perspektive i izraza u obradi te teme ponajbolje svjedoči upravo Nazorov predgovor trećemu izdanju. Takav dvostruki položaj, koji u Nazorovu slučaju analizira Koroman, može se djelomično primijeniti i na Wildea koji je, probijajući se u englesko društvo, bio okružen i irskom bijedom, pa ta osobita perspektiva u pojedinim njegovim djelima rezultira dvostrukim kodiranjem (v. McCormack 1997, a za poseban naglasak na utjecaj irskoga katolicizma na Wildeovo pisanje u takvu kontekstu usp. Killeen 2005).

⁴⁴ Nećemo se zadržavati na složenome problemu genološkoga određenja Wildeovih kratkih proza iz zbirka *The Happy Prince and Other Tales* i *A House of Pomegranates*. Budući da se u prijevodima naslova prve zbirke uvriježio naziv *bajka*, kao i u angloameričkoj i u domaćoj stručnoj literaturi o objema zbirkama, rabit će se taj naziv. Također, tumačenje razlike između narodne (usmene) i umjetničke bajke te Wildeova odnosa prema tim žanrovima bilo je u središtu dosadašnje kritičke i teorijske recepcije dviju Wildeovih zbirka, tekstovima kojih se različito pristupalo i s obzirom na raznolike suvremene književnoteorijske pristupe bajci (v. Killeen 2007: 3 i d.).

rane Matoševe pozitivne ocjene, nastale pod Gideovim utjecajem, svakako i omama Wildeom na njemačkome govornom području, gdje je u razdoblju od 1900. do 1934. Wilde najprevođeniji pisac s engleskoga jezika.⁴⁵ U mnoštvu domaćih odgovora na vajldolatriju za recepciju bajkovite proze bitni su prijevod *Sretnoga kraljevića* u riječkome *Novom listu* 1905. godine uz članak posvećen piscu, potom prijevodi, ponovno, *Sretnoga princa* i *Sebičnoga diva* u *Obzoru* 1906. godine, prijevod *Slavuja i ruže* 1909. godine te *Ribara i njegove Duše* u *Narodnim novinama* 1910. godine, izdanje *Priča* u prijevodu Augusta Harambašića iz 1911. godine, koje obuhvaća priče iz prve zbirke i pjesme u prozi, te četvrta knjiga *Zabavne biblioteke* objavljena 1913. godine, koja pod naslovom *Sablast od Cantervilla* uz *Salomu*, *Sfingu bez tajni*, nekoliko pjesama i aforizama obuhvaća i priče *Ribar i njegova Duša*, *Slavuj i ruža* te *Sretan kraljević*, pa je u *Savremeniku* oduševljeno nazvana „hrvatskim Wildeovskim brevijarom“. Iste je godine Galović objavio i svoj prijevod priče *The Young King*.

Iako dvije Wildeove zbirke bajkovite proze nastaju kad i neka od njegovih najpoznatijih djela, roman *Slika Doriana Graya* i esejistička zbirka *Intencije*, i unatoč iznimnomu znanstvenom interesu za Wildeov opus tijekom 80-ih i 90-ih godina prošloga stoljeća, bajke su ostale na rubu istraživačkih interesa. Naime, budući da su noviji pristupi Wildeovu djelu nerijetko isticali njegovu subverzivnost u kontekstu kasnoviktorijanskoga društva, dvije zbirke bajkovitih tekstova ostajale su po strani jer se pretpostavljena nužna didaktičnost i konzervativnost dječje književnosti nisu lako mogli pomiriti s navodno subverzivnim piscem. Tek se u novijim istraživanjima Wildeovih bajki naglasak premjestio na irski aspekt Wildeova identiteta ističući da je bio izvrsno upoznat s etnološkim i folklorističkim radom irskih protestanata, među kojima je bio i njegov otac, autor triju knjiga takvih zapisa (Killeen 2005 i 2007). Taj pristup nastojao je istražiti ulogu pučkih motiva i pučkoga katolicizma u Wildeovim bajkama, koje se tako čitaju kao izraz antimodernizma i vjere u simbole koji nas na misteriozan način povezuju s drevnim znanjima. Wildeove bajke iz te perspektive funkcioniraju kao podvojeni tekstovi koji sudjeluju u raspravi o suvremenim moralnim i etičkim pitanjima istodobno potkopavajući viktorijanski moral i sustav vrijednosti, ali i čuvajući moral pučkoga katolicizma.⁴⁶

O reprezentativnim djelima umjetničke bajke u hrvatskoj književnosti početkom 20. st. i o problemu žanrovskoga etiketiranja takvih tekstova početkom 20. st. v. u Pavlović, 2011.

⁴⁵ Podatak o prijevodima Wildeovih djela na njemački jezik donosi se prema Vilain 2010: 173 i d. Zanimljive uvide o odjecima Wildea u njemačkim i, osobito, austrijskim književnim krugovima v. u Bridgwater 1999. Ta se njemačka i bečka vajldomanija, kao što će se još pokazati, snažno odrazila i na hrvatsku recepciju djela irskoga pisca.

⁴⁶ Tema Wildeova odnosa prema katolicizmu treba se, naravno, promatrati i u širem kontekstu odnosa engleskih dekadentnih pisaca prema katolicizmu. Njihov odnos prema katolicizmu uvjetovan je predrafaelitskim pjesništvom, francuskim simbolizmom, tzv. oksfordskim pokretom i Paterovom estetikom, pa je zapravo

Prvi osvrti na zbirku priča *A House of Pomegranates*, kojoj pripada i priča o Ribaru i njegovoj Duši, postavili su pitanje je li to uopće knjiga namijenjena djeci, što zbog Wildeova ultraesteticizma, što zbog razmetljiva stila (*Pall Mall Gazette*, 30. studenog 1891.), komentirali su raskošno izdanje te odnos teksta i vizualne opreme (*Saturday Review*, 6. veljače 1892.) i isticali da je naslov nejasan, stil izrazito artificijelan i likovi gotovo zakrčeni gomilama luksuznih predmeta (*Athenaeum*, 6. veljače 1892.).⁴⁷ Prva su dva osvrta izdvojila priču o Ribaru i njegovoj Duši kao ponajbolju priču u zbirci. Suvremeni irski istraživač Wildeova djela Jarlath Killeen svoje čitanje te priče započinje sažimajući uvide ranijih istraživača, ističe da priča neosporno prikazuje granicu između zabranjenoga i prihvatljivoga te opasnoga i sigurnoga, koja je označena postojanjem dvaju svjetova – kopna koje nastanjuju svećenik i trgovci te mora u kojemu živi Sirena – dok se Ribar, stanovnik obale, nalazi na granici tih svjetova. Killeen u svojoj interpretaciji priču čita na podlozi opreke između modernoga i tradicionalnoga te racionalnosti i praznovjerja prepoznajući u njoj i Wildeov komentar o transformaciji irske crkve u drugoj polovici 19. stoljeća, koje je obilježeno prijelazom s pučkoga katolicizma, prožeta tragovima pretkršćanskoga vjerovanja, na irski katolički modernitet. Sirena Ribara postupno zatravljuje svojim pripovijestima o životu u podmorju, koje je suprotstavljeno kapitalističkomu svijetu kopna. Killeen na tragu Philipa K. Cohena upozorava da pričom odjekuju pojedini drevni i mitski motivi, poput pjesama i priča iz zbirke *Ancient Legends* Wildeove majke, pa se Wildeova bajkovita priča postupno razotkriva kao tekst napučen drugim tekstovima, nerijetko i odjecima drevnih priča o nemogućoj ljubavi sirena i ljudi, što i u Nazorovoj priči o Halugici već u prvome osvrtu prepoznaje Galović.⁴⁸

Osvrnuvši se na sugestiju V. Flaker o mogućoj usporedbi Wildeove bajke *Slavuj i ruža* te Nazorove priče *Šuma bez slavuja*, Žmegač ističe da su „dodiri ograničeni na pojedine

izmaštana i estetizirana vjera te izraz antimodernizma (v. Masurel Murray 2012), koji bi bilo vrijedno pokušati usporediti i s osobitom Nazorovom kršćansko-antropozofskom mistikom kao primjerom personalizacije religije (usp. Kravar 2004:19).

⁴⁷ V. *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, ur. K. Beckson (2005).

⁴⁸ Osim tragova drevnih priča očuvanih u usmenoj književnosti u Wildeovoj su bajci o Ribaru prepoznati i odjeci dviju Andersenovih bajki. Wildeova se bajka može čitati kao svojevrsna inverzija Andersenove *Male sirene*. Naime, mala sirena željela je dušu kako bi mogla biti s čovjekom, a Wildeov Ribar uz pomoć vještice oslobodi se svoje Duše kako bi mogao biti sa sirenom. No kako je uočio Christopher Nassaar, u Wildeovu tekstu naziru se i obrisi Andersenove bajke *Sjena* (v. Nassaar 1995). Luko Paljetak pak ukazuje na još jedno intertekstno propadalište ističući da se Andersenova *Sjena* tematski oslanja na Hoffmannovu *Pustolovinu jedne silvestarske noći* i na *Čudnovatu pripovijest o Peteru Schlemihlu* Adalberta von Chamissoa (Paljetak 2007: 127). Usput, kad Galović u osvrtu na *Istarske priče* spominje Ibsena, očito misli na dramu *Gospođa s mora*, u kojoj je, kako je pronicljivo pokazala Tomljenović, glavni lik, Ellida Wangel obilježen fantazmom morskoga prastanja sa svim hrvatskim asocijacijama koje ono priziva (Tomljenović 82 i d.). Ibsenova *Gospođa s mora* u zagrebačkome je Hrvatskom zemaljskom kazalištu premijerno izvedena 1908. godine, pa Galović u osvrtu na Nazorove priče vjerojatno piše pod utjecajem toga uprizorenja.

elemente dekorativnosti“ te da „Nazor ostaje vjeran mitovima s regionalnim folklornim supstratom, pa je stoga prije usporediv s europskim piscima koji su njegovali neoromantičko zanimanje za nacionalnu predaju“ (1997: 119). No ako u obzir uzmemo da Nazorov interes za nacionalnu predaju djeluje bliži romantičarskomu zbog ranih djela poput *Slavenskih legenda* i *Hrvatskih kraljeva*, a u slučaju *Istarskih priča* zbog toga što ih u trećemu izdanju preimenuje u *Istarske bolove* uparene s predgovorom koji naglasak stavlja na temu potlačenosti istarskoga seljaka i na priče koje se tom temom izravnije bave, te ako uvažimo novije pristupe Wildeovim bajkama koji u njima pronalaze upravo utjecaj irske pučke kulture, ipak se prostor za uzajamnu interpretaciju pojedinih Wildeovih i Nazorovih priča otvara i ondje gdje je naizgled bio zatvoren. Naime, oba autora na način tipičan za književnost kasnoga 19. i ranoga 20. st. u svojim zbkama oblikuju bajkovitu prozu koja prerađuje fragmente pučke kulture, povezujući ih pritom i s kršćanskom motivikom i simbolikom, te ih nastoje ugraditi u esteticističke minijature u kojima je posebno izražena osviještena uporaba jezika. Njihovi naizgled eskapistički svjetovi više ili manje izravno kritiziraju težnju za utilitarnošću i scijentizmom, koji obilježavaju suvremeni život. Također, ne treba zaboraviti da interpretacija koja naglasak stavlja na Wildeovo irsko nasljeđe ističe njegov položaj u engleskoj kulturi i književnosti kao stranca i kao zagovornika kolonizirane i podčinjene kulture, što podsjeća i na zadatak koji si Nazor zadaje istražujući staru hrvatsku kulturu Istre pod talijanskim i njemačkim slojevima.

Međutim, koliko god Killeenova interpretacija bila poticajna kao mjesto mogućega ulaska u Nazorovu priču, ona zbog svoje usmjerenosti na čitanje u kontekstu vjerske situacije u Irskoj u 19. stoljeću ostaje nedovoljno osjetljivom za pojedine bitne motive i situacije u Wildeovoj bajci. Naime, kao što je lako previdjeti tragove prerađena pučkoga vjerovanja pod sjajem savršeno zaglađene esteticističke površine Wildeova teksta, jednako je lako ostaviti po strani s njome povezanu opreku vidljivo/nevidljivo te dodirljivo/nedodirljivo kao jedan od središnjih motiva Wildeove priče. Čini se da je priča o Ribaru i o njegovoj Duši, kao i cjelovito prvo izdanje zbirke, oblikovana kao složen esteticistički artefakt, čijim je labirintom čitatelju suđeno krivudati, pa ne treba zanemariti ni motiv višestrukih pripovjednih uokviravanja ni motiv nepronične tajne, ali ni stilske ornamente koji su usađeni u tekst kao pripovijetke o podmorju i o putovanjima Ribarove Duše.⁴⁹

⁴⁹ Analizu druge Wildeove zbirke bajkovite proze kao kompozicijske cjeline simbolički uvjetovane naslovom v. u Pendlebury 2011.

III.

Opsežniji, raskošni ukrasi oblikovani od tipičnih esteticističkih motiva pojavljuju se u Wildeovoj priči *Ribar i njegova Duša* prvi put kad pripovjedač prenosi sadržaj Sireninih pjesama o životu pod morem, koje postupno omamljuju Ribara, pa joj se on odlučuje pridružiti pod svaku cijenu, i potom kao dva egzotična putopisa i opis plesa kojima Duša pokušava namamiti Ribara iz mora.⁵⁰ Znakovito je da se svaki put kad jezik ima očaravajuć učinak na lik (ali posredno i na čitatelja) poseže za raskošnom esteticističkom ornamentalnošću, koja u svijetu teksta postaje gotovo magijskim jezikom kojim se posreduju čudesni svjetovi, raspiruje imaginacija i rasplamsava žudnja za stranim, nedostupnim i zabranjenim. Nakon što Sirena Ribaru objašnjava da ne mogu biti zajedno sve dok on ima dušu, Ribar odlučuje da će se rastati od svoje Duše jer je ne može vidjeti, ne može dodirnuti i ne može upoznati. Prostor priče ispresijecan je granicama među svjetovima koji su međusobno nevidljivi, nedodirljivi i nespoznatljivi. Svećenik i trgovci koji nisu poput Ribara opijeni sirenskim zovom ne mogu stoga razumjeti njegovu želju da se riješi Duše, a u epizodi s mladom Vješticom i noćnim ukazanjem vruga stiliziranoga poput dendija Ribar je u frenetičnome plesu s Vješticom doveden na granicu još jednoga svijeta koji mu je posve nespoznatljiv, pa se, vođen Vještičjom uputom, koja dolazi iz toga nepoznatog svijeta, odjeljuje od svoje Duše. Odsjekavši svoju sjenu, on stvara dvojnika čija će mu prava narav ostati nepoznatom do obrata na kraju priče. Ribar nije svjestan posljedica cijepanja u kojemu svoju Dušu ostavljati lutati svijetom bez srca. Njegova Duša, paradoksalno materijalizirana kao sjena, a zapravo njegov vjeran dvojnik, što se može zaključiti i iz priča o njezinim pustolovinama u kojima je nitko, barem isprva, ne prepoznaje kao pojavu lišenu tjelesnosti, godinu za godinom tri se puta vraća Ribaru kao vješt pripovjedač. Tri umetnute priče svjedoče o majstorskom pripovjedačkom umijeću Duše koja u središnjemu dijelu *Kuće mogranja* svoje egzotične pustolovine uobličuje u složenu igru uokviravanja, stalno ulazeći u prostore novih priča i u nove prostore u ispričovijedanim pričama, iskićenim čudesnim, skupocjenim i spektakularnim motivima. Tako se složenost i bogatstvo mogranja zrcali i na kompozicijskoj i na motivskoj razini, uslozňjavanjem pripovijedanja i pretrpavanjem opisa preobiljem raskošnih motiva, među kojima će se tri puta spomenuti i sam *šipak*. U središtu svake priče i svakoga višestrukog okvira smještena je tajna jer Duša u prvoj priči prešućuje što

⁵⁰ Zanimljivo je primijetiti da je Wilde na pojedinim mjestima sklon botaničkim i zoološkim katalozima zbog kojih su Nazoru u prvim osvrtima prigovorili i Galović i Barac. Premda se takvi Nazorovi katalozi u usporedbi s Wildeovim izvornikom čine znatno monotonijima ostavljajući dojam manje sofisticirane enumeracije, usporedba sa starijim našim prijevodima Wildea, primjerice Ise Velikanovića, ukazuje na znatno primjetniju sličnost. Mogu se, primjerice, usporediti opis svijeta podmorja Wildeove Sirene i Nazorovi prikazi toga čudnog prostora u *Halugici*.

je točno učinila kad je dograbila Zrcalo mudrosti, u drugoj priči ne objašnjava tko je žena koja ulazi u kuću koja kasnije nestaje i koju ipak prepoznaje, kao što ponovno ne opisuje ni što je učinila da bi uzela Prsten bogatstva, a treća – ujedno i najkraća priča – otkriva se kao obmana. Zanimljivo je da Ribar ne popušta ni pred prvom pričom, u kojoj mu se nudi mudrost (jer, kako tvrdi, Ljubav je bolja od Mudrosti) ni pred drugom, u kojoj mu se nudi bogatstvo (jer, kako tvrdi, Ljubav je bolja od Bogatstva), nego pred najkraćom, trećom pričom koja opisuje ples nalik na Salomin. Napustivši more i slijedeći Dušu kroz tri grada gdje čini razna zlodjela na njezin nagovor, Ribar spoznaje da je njegova Duša bez srca postala zla i da se od nje više ne može odvojiti te se vraća na obalu prizivati Sirenu. Duša ponovno pokušava omamiti Ribara senzualnim esteticističkim opisom plesačica, a godinu dana kasnije iskušava ga i dobrom, no Ribar ne posustaje, pa Duša zaključuje da je ljubav jača od nje i želi samo da je Ribar ponovno pripusti u svoje srce. Nakon što more iznese tijelo mrtve Sirene, Ribar joj ispovijeda priču o svojem zločinu, kazuje himnu ljubavi koja je moćnija od svega i poljubi je, a u njegovo srce, prepuklo od snage ljubavi, vraća se Duša prije nego što more prekrije Ribarovo tijelo. Moć ljubavi na kraju priče preobražava i Svećenika.

Osim što su u Wildeovoj priči ispričovijedane zamamne priče urešene ne samo fantastičnim predmetima i prostorima nego i čudesnim spojevima riječi koji taj sadržaj prikazuju tako da je čitatelj istodobno zanesen prikazom, ali i svjestan materijalnosti jezika, njome odjekuju i mnoge druge priče s kojima se uspostavlja intertekstni odnos. To nisu samo motivi iz mitova i legenda, koji su već bili spomenuti i na koje posebnu pozornost svraća Killeen, već i nabrojene Andersenove bajke, koje i same upućuju na druge moguće predloške. Dio Wildeove esteticističke igre tako je i osviješteno te izrazito slojevito igranje jezikom, koje smo prethodno nazvali poetikom palimpsesta – na razini teksta pod kojim se jedva vidljivi mogu razabrati tragovi drugih tekstova, i koji mogu pripadati posve različitim, pa i oprečnim tipovima diskursa, primjerice pučkoj predaji i umjetničkoj bajci, ali i iskićenu stilu esteticizma, potom na razini u glavni tekst umetnutih priča koje dočaravaju daleke, egzotične i mistične prostore te obuhvaćaju u sebi druge priče u složenoj igri uokviravanja, ali i na razini različitih idioma kojima se oblikuje tekst, primjerice razlikom između jezika likova u dijalozima i u ispričovijedanome dijelu priče. Kad Galović, strastven čitatelj, gledatelj i prevoditelj Wildea, u svojem osvrtnu na priču *Facol rakamani* ističe da „(n)as međutim Nazorova priča uza svu samorodnost pojedinih mjesta sjeća malo na najljepšu Wildeovu pripovijest o 'ribaru i njegovoj duši'“ ili u komentaru uz priču *Šuma bez slavuju* ima potrebu pridodati da „(s)jeća nas doduše i opet jedan dio na Wildeovu priču o 'slavuju i ruži' i još dalje na Heineovu poznatu pjesmu o slavuju“ (Galović 1914: 52), treba se zapitati jesu li ti tekstovi, na koje Nazorove priče

podsjecaju, prisutni samo na razini osnovnih motiva ili i na razini osobito istančane uporabe jezika, na koju je sam Galović bio posebno osjetljiv. Na kojim još razinama Nazorova teksta živi *sjećanje* na mogući Wildeov predložak tako popularan i tako neodoljiv u vrijeme kad nastaju *Istarske priče* da postaje simbolom samoga esteticizma? Ne uprizoruje li, uostalom, Nazorova priča o Halugici na više od jedne razine slutnju neodređive prisutnosti pod površinom vidljivog?

IV.

Prvi su čitatelji Nazorove prve *Istarske priče* jezik teksta osvijestili odmah, pročitavši začudan naslov *Facol rakamani*, ali taj je prvotni učinak oslabio nakon što naslovom priče postaje ime Halugica. Izvorna naslovna sintagma sastavljena od talijanizama i regionalizama (u značenju *vezeni rubac*) djelovala je egzotično i neobično te prikladno otvorila priču koja ne samo da tematizira neobične, pa i čudesne svjetove, nego je, kao što će se interpretacijom pokazati, istkana i od više jezika. Na početku priče smjenjuju se ulomci o ribaru Franu i prikazi prirode. Nazorov je ribar, zapravo „izgubljeni sin šume“ (Nazor 1977: 8) i tako odmah eksplicitno smješten na granicu svjetova, šume u planini i mora, te neizravno, pronalaskom neobičnoga djeteta na žalu, i na granicu svijeta ljudi i nevidljivoga svijeta morskih bića, koji se može samo naslutiti: „Ili da vjetrić uzbiba u onaj trenutak mirnu površinu, te se ležaj trave dignu ususret čovjeku, ili da ribareve noge uroniše u onaj čas u pijesak, ili da neke nevidljive ruke postaviše čedo u Franov naručaj, ma i kako se to uistinu desilo, ribar je Fran sve do smrti tvrdio, da se u taj tren zbilo čudo i da mu je more samo stavilo na ruke to dijete.“ (9) Iako smo već uvodnim opisom ambijenta bili smješteni u kršćanski prostor (ribar živi u kući uz opatiju sv. Jakova, na pramcu lađice ima Bogorodičinu sliku, a pronađeno dijete na obali uspoređuje s Mojsijem u košarici), reakcije seljana na ribarovo neobično djetesce otkrivaju da pod površnim kršćanskoga učenja njihovim svjetonazorom upravlja pučko vjerovanje. Vrtlarova žena u dječjoj ruci pronalazi čudesan predmet, komad vezenoga rupca („Sja se kao svila, a svila nije. Kao da je tkano od morskih trava, a vezeno nitima od zlata i srebra.“, 9), koji potom u skladu s pučkim vjerovanjima o štrigama, štrigunima i krsnicima u Istri, kako je pokazala Franković (2012: 111), djetetu zašiva pod ruku. Drugi seljani tvrde da to nije kršćanska duša, nego da je morska štriga, skot pakleni i porod štrige Haluge (10), a posebno je znakovito jedno od pitanja koje primalja postavlja ribaru („Znaš li ti, tko ono šara po pijesku slova što ih ne mogu pročitati ni naši oci Augustinci?“, 10) jer pretpostavlja postojanje neproničnih simbola i kriptičnoga jezika koji je nečitljiv i onima koji su vješti u tumačenju drevnih tekstova. No ribar ne prihvaća njihove kritike, odbija njihove napade i odlučuje brinuti o djetetu koje naziva Halugicom,

paradoksalno, jer odbijajući praznovjerje suseljana djetetu daje ime koje proizlazi iz pojmovnika toga praznovjerja. Halugica odrasta uz ribara donoseći mu sreću u ribolovu, kao i Sirena Wildeovu Ribaru, te na neobičan način stalno teži biti u blizini mora koje izvrsno poznaje, a jedanput, kad padne s čamca, „opet se Franu pričinilo, da mu ga nevidljiva ruka meće u naručaj.“ (11)

U sedmoj godini Halugica počinje osvješćivati svoju različitost, pita za tkivo ušiveno pod rukom i promišlja o svemu što joj dobacuju u selu.⁵¹ Ribar Halugici govori da nije dijete vještice, nego kneginje ili kraljice te opisuje njezine lađe i gradove. Otad je Halugica „dugo slušala krkočenje i šum talasa za noći, kada se more svjetluca od mjesečine. Pričinjalo joj se da sada to more i ta noć šapuću tajanstvene riječi, što dosada nije bila kadra da ih zamijeti, a kamoli da ih razumije.“ (13) Ako je dotad samo Fran naslućivao postojanje nekoga drugog svijeta, njemu nevidljiva, kad mu se pričinilo da mu Halugicu netko stavlja u ruke, sada i ona počinje razabirati tu drugu stvarnost, nejasno razaznajući njezin mistični jezik. Halugica nerijetko provodi noći na obali obasjana mjesečinom, pa kad jedne noći dolazi reći ribaru da je njezina majka došla, „(b)ila je obasjana mjesečinom, blijeda, raspletenih vlasi i polusklopljenih očiju, kao u čovjeka što hoda u snu.“ (13) Ne čudi da kontakt s drugim svijetom, nevidljivim i nečitljivim, čija se nazočnost intuitivno naslućuje, uspostavlja u polusnu ili snu, poput somnambula koji privid zamjenjuje stvarnošću. Majku doista i jest i nije vidjela („...jer sam nekako znala da će opet doći (...) Sjela je uza me. Morala me dugo gledati... Oče, što to treperi pred nama i plače niz obalu? (...) Oče, što joj moram reći, što da učinim pa da mi se pokaže?“ 14), ono što prepričava nalikuje na snoviđenje i ribar joj govori da samo „(m)jesečina bliješti i more šumi.“ (14) Motivi Mjeseca i mjesečine, koji u Wildeovu djelu kao i u djelima drugih francuskih i engleskih dekadencista i esteticista imaju slojevito značenje nastalo nadovezivanjem na tradicionalno bogatu simboliku tih motiva, središnji su elementi dekorativno uobličena pejzaža:

„Bila je noć obasjana uštapom. Površina je morska treperila kao nemiran srebrn sag. Otoci su ležali na pučini poput goleme lađe što ih je neka sila zauvijek okamenila. Ukočene i gluhe crnjele su se na kopnu šume, – samo su vrhovi obližnjih stabala bljeskali i sjali, kao da nose među granama pređu srebrnih žica. Tamo prema zapadu, visoko i ispod zvijezda, stršila je Učka. Svuda tišina; jedino je uz obalu, po rupama

⁵¹ Činjenica da do promjene u Halugici dolazi u sedmoj godini također nije slučajna, ta je godina bila prijelomnom i u pučkim vjеровanjima o štrigama, štrigunima i krsnicima, kako navodi Franković pozivajući se na istraživanje Drage Orlića i Tome Vinščaka (Franković 2012: 111).

između hridina, išlo od zatona do zatona, od igala do igala bruhanje i cviljenje nalik na prigušen sladak plač.“ (14)

„Mjesec je sada lijevao na more i kopno najčistije srebro. Pučina je treperila sve življe, ističući još jače ukočenost stabala na obali i na brežuljcima. Talasići su između grebena šumjeli i dalje, ali kao da je sada ono bruhanje prelazilo u čudno, ljudsko ridanje i uzdisanje.“ (15)

Nije slučajno što se motiv Mjeseca u priču uvodi upravo u fazi u kojoj započinje proces Halugičina samospoznaje. Ona osvještava da je doista nešto drugo i da pripada svijetu drukčijemu od onoga koji je okružuje, ali taj drugi svijet samo naslućuje u nejasnim znakovima koje još ne može odgonetnuti. Mjesec simbolizira promjenjivost, ali i povratak početnomu obliku, prikrivenost, stalne prijelaze iz nevidljivoga u vidljivo i iz vidljivoga u nevidljivo. On odražava svjetlost, pa je poveziv s motivima refleksije i zrcaljenja, no uvijek postoji i njegov nevidljivi dio ili tamna strana, pa može upućivati i na skriveno, nepoznato. Zanimljivo je da Nazor baš u tome dijelu priče obilnije rabi sredstva iz esteticističke stilsko-poetičke zalihe, a dekadentnoj retorici približava se i odabirom pojedinih motiva i načinom njihova aranžiranja. Čini se da je jezik esteticizma osobito prigodan za prikaz suptilnih promjena u Halugici, za izražavanje nejasnih slutnja o njezinoj pripadnosti drugomu, čudesnom svijetu koji se nejasno ocrtava pod površinom poznatoga i vidljivoga. Nazor pritom poput Wildea pojedine motive i situacije iz pučkih priča i vjerovanja preispisuje strateški rabeći esteticističku ornamentalnost koja nije samo dio kulisa, kao što se Wildeu često predbacivalo već od prvih kritika, nego u cjelini teksta ima promišljenu ulogu. U romantizmu i u ranome modernom pjesništvu Mjesec najčešće simbolizira ženski princip, a dekadenti nerijetko zamućuju tu simboliku povezujući njegovu promjenjivost s nejasnom granicom među spolovima i s androginijom.⁵²

Treće je poglavlje priče oblikovano realističkim kodovima, pa dodatno naglašava esteticističku stilizaciju prethodnoga dijela, ali u čitatelja osvještava i stilsko kolažiranje kojim je obilježena cjelina priče i koje je Barac predbacio Nazorovu pripovijedanju, no koje se iz suvremene perspektive može čitati i kao dio inherentne stilske podvojenosti ili heterogenosti književnosti hrvatske moderne. Šumska epizoda koja opisuje druženje Halugice i Jablanka te Halugičinu nelagodu u šumi ne prikazuje samo djetinje sviđanje koje se među njima razvija,

⁵² Uvodni navodi o simbolici Mjeseca oslanjaju se, djelomično, na *Rječnik simbola* (Chevalier i Gheerbrant 1987), a u dosadašnjim interpretacijama samo Franković ističe „Mjesec je ženski pol mitske opreke Sunce/Mjesec i povezan je sa ženskim mjesečnim ciklusima, po kojima djevojčica postaje žena, a Halugica na mjesečini spoznaje tko joj je majka.“ (2012: 122/123). O resemantizaciji motiva Mjeseca u djelima dekadentnih pisaca v. Meynell 2019. Povezivanja lunarnih motiva sa zamućivanjem spolne razlike ili s androginijom u Nazorovoj *Halugici* nema, ali Gjurgjan upozorava na kasniju Nazorovu priču *Gemma Camolli* (1926.), u kojoj se identitet preispituje zamjenom rodnih oznaka i uloga (Gjurgjan 1995: 126). Znakovito, ta je zamjena povezana s kazalištem.

nego neizravno i pojavu neosviještene seksualnosti (dok beru kupine i jagode, Jablanku iz ugla usta curi mlaz kupinove krvi, a Halugica se raskrvari na trnu). Zanimljivo je da se Mjesec pojavljuje samo u jednome trenutku u trećemu poglavlju, i to kad Halugica Jablanku pripovijeda o moru, a kad Mjesec nestane u tami, započinje oluja nakon koje Halugica bježi iz šume i vraća se moru za kojim je čeznula.

Četvrto poglavlje priče obilježeno je ne samo još jednim stilsko-poetičkim nego i vremenskim skokom. Halugica je napunila osamnaest godina i prikaz njezine zamamne ljepote završava zanimljivim opisom jezika kojim je ovladala: „(r)azmetala se (...) govorom sličnim pljuskanju i žboru talasića i pjevala je čudne pjesme, sad pune sjete kao u ponoć u zatonu obasjanu mjesečinom, a sad opet i vesele i pomamne kao proljetno jutro.“ (23) Slijedi nov umetak o trojici prosaca, pod površinom kojega se ponovno može nazrijeti pučka pjesma tipičnoga zapleta, na što je ukazala Franković.⁵³ Prvi prosac, čobanin Divljan, koji utjelovljuje snagu prirode, stiliziran je u duhu vitalizma, što najbolje pokazuje njegova pjesma u kojoj se slikovito prožimaju biljno, životinjsko i ljudsko u jedinstvenoj životnoj snazi: „Pomamna pjesma ječi po gori. U njoj čuješ šumor hrastovih grana, poklike pastira i jeku jagnjadi. A sve jače i glasnije siče, klokoče i buči ono nevidljivo vrelo mlade krvi. Grmi i huji pjesma u razuzdanoj pomami, a kad je umor slomi, zaplaču svirale, dugim plačem, punim čežnje i molbe.“ (24) Opis drugoga prosca, creskoga vlastelina, uobličen je kao tipičan esteticistički aranžman. Na palubama triju njegovih galija sanduci su ispunjeni misirskim tkaninama, mletačkom svilom, zlatom i dragim kamenjem. Creski vlastelin prikazan je gotovo poput razmetljiva dendija okružena egzotičnom raskoši: „obučen u svilu i kadivu, sjedi vlastelin. U jednoj ruci drži mletačko ogledalo sa zlatnim okvirom, a drugom hvata na pamuk mirišljiv prašak iz srebrne kutijice. Velikom pažnjom praši svoje ljepušasto, pomno obrijano lice. Dva paža stoje uz gospodara i paze na svaki njegov mig... Jedan je od njih dijete bijele puti i zlatna prama, a drugi sinak žarke Afrike... Plemić je oprašio lice i svoju vlasulju, bacio oko vrata đerdan i opasao tanak mač sa balčakom od sedefa.“ (23/24) Treći prosac, kastavski kapetan, prikazan je kao junak iz narodne epske pjesme, on je „gospodar gordoga grada“, „(o)či su mu kao u zmaja. Na njegovo čelo udaren je pečat neustrašivosti i gordosti.“ (26) Prvi Halugici nudi život u arkadijski prikazanoj planini, drugi joj nudi bogatstvo i raskoš, a treći moć i snagu obećavši: „Bit ćeš kao lavica u gorskoj spilji, kao vučica u stadu jaganjaca.“ (26) Toj neobičnoj družini, iskrojenoj od različitih stilsko-poetičkih uzoraka, Halugica, koja je dotad u priči

⁵³ Franković ističe da epizoda u kojoj se prosaci udvaraju Halugici, nakon čega im ona zadaje naizgled neizvediv zadatak, podsjeća na slavensku predaju o simbolici svadbenoga slavlja, na narodnu bajku, ali i na kvarnersku narodnu pjesmu *Marina kruna* (2012: 118/119).

govorila neutralnim standardom pripovjedača i ostalih likova, odjednom odgovora trima pjesmama na čakavskome narječju tako da je proza prvi put u priči razbijena lirskim umetcima, i to na drugome jeziku, čime se dodatno osvješčuje artificialnost i svijeta priče izgrađenoga od različitih jezika. Čakavskomu narječju Nazor tako daje obilježja mitskoga, zagonetnoga jezika koji zbunjuje prosce otvarajući pred njima čudesne i nepoznate svjetove: „Djevojko, govori jasno, da znamo što nam je uraditi? – kliču prosoci.“ (28) Dakle, umetnuti čakavski stihovi nisu nejasan jezik samo mnogim čitateljima nego čak i stanovnicima svijeta priče, premda je mjesto radnje istarski prostor. Prve dvije pjesme popraćene su kratkim proznim komentarom koji esteticističkim stilom preoblikuje središnje fantastične motive svake od dviju pjesama (majčine dvore i lađu). U trećoj pjesmi od prosaca se zahtijeva da donesu čudesan predmet facol rakamani, vezeni rubac, koji „(n)a vodi ni peren, / Na suncu ni sušen. / Mat moja je njega / Tri leta rubila, / A četvrto leto / Zlatom rakamala, / Na suzicah prala, / Na srcu sušila.“ (28) Kapetan traži da se Halugica zakune da će ga odabrati donese li joj rubac i „Halugica se zakle srebrnom mjesečinom i morem dubokim i ljubavi majke svoje.“ (28) Zanimljivo je što se Halugičina čakavska pjesma može tumačiti i kao oblik otpora trima različitim oblicima maskulnosti,⁵⁴ pa situacija, premda izgrađena na podlozi predajnih i pučkih motiva, upravo jezičnom igrom razgrađuje naslijeđeni prikaz muško-ženskih odnosa. Nazor tako stilom i jezikom iznevjeruje preuzeti sadržaj, nadovezujući se na problematizaciju tradicionalnih muško-ženskih odnosa, kojoj je književnost kasnoga 19. i ranoga 20. stoljeća bila itekako sklona. U večeri nakon udvaranja s planine se spušta Jablanko te dolazi ribaru i Halugici, koja bdije razmišljajući o mladiću, pa ne odlazi na obalu opijati se „šumorom talasa i otrovnim mlijekom mjesečine“, kako je njezine noćne izlete opisao ribar.

U petome dijelu priče kastavski kapetan odlazi štrigi Rogulji koja potom nalaže drugim vješticama da uguše kukavicu koja se glasa u tornju samostanske crkve i da maknu Mjesec s neba. Ona skrivena u hrastovoj krošnji na obali promatra usnulu Halugicu koju posjećuje majka, vila pomorkinja: „Oči joj bijahu velike, ali duboke i tamne kao dno morsko, u kojemu tinjaju utopljeni žišci. Jedro joj tijelo bliještalo na mjesečini... Oko vrata joj se i povrh dojki blistalo tkivo, vezen rubac, na kojemu se sjale srebrne i zlatne niti.“ (32) Majka pjeva („bugari“) Halugici o kobnoj ljudskoj ljubavi i o potrebi da siđe u morske dubine. Pjesma je razdijeljena na tri dijela, a prozni ulomci nakon svakoga dijela prikazuju Halugičin san o silasku u podmorje koje prati stihove pjesme. U snu koji je, kako će se pokazati, proročki, Jablanko prvo spašava Halugicu zatočenu u potonuloj lađi, ali potom ih struja odnosi na pučinu i mladić se utapa.

⁵⁴ Na ovome uvidu zahvaljujem dr. sc. Marini Protrki Štimec.

Probudivši se, Halugica „(o)sjeća da je ljulja netko, čija je ljubav prema njoj duboka kao to more, meka i tužna kao ta mjesečina. Ne vidi no pučinu i mjesec; ali osjeća da iz njih siše očima i ušima nešto čarobno – mlijeko majke svoje.“ (34) Kad Halugica napusti plažu, vještica zaskoči njezinu majku.

Završni, šesti dio priče započinje zanosnom razmjenom ljubavnih iskaza između Halugice i Jablanka u kojoj, kao što je istaknuo već Barac, čitatelj naslućuje i prepoznaje odjeke *Pjesme nad pjesama*, pa ona djeluje poput parafraze lirskoga dijaloga Zaručnika i Zaručnice, samo su u Nazorovoj inačici ljubavni i erotski iskazi ispunjeni šumskim i morskim motivima, kojima se sugerira svojevrsno spajanje dvaju prostora odvojenih i suprotstavljenih u prvome dijelu priče. Sljedećega dana dvojica kopljanika kastavskoga kapetana donose Halugici vezen rubac, ona ga na mjesečini ovije oko vrata i vile pomorkinje odvođe je u čudesan svijet podmorja prikladno prikazana esteticističkim stilom: „Gipkija si od zlatne zmije morske, bjelija si od pjene, ljepša si od šarene modruljice, slatka seko naša – vele joj djevojke i vode je na dno drage, ovjenčane hridinama od mramora, zasute srebrnim pijeskom, razveseljene brujanjem talasa.“ (37) Kraljica pomorskih vila objašnjava joj da je kastavska vještica istrgnula vezeni rubac njezinoj majci s vrata i Halugica osvješćuje da je kriva za majčinu smrt. Pokušava se vratiti na obalu Jablanku, ali više ne može hodati pijeskom uz more i ne može ga dozvati jer ne može ni govoriti ljudskim jezikom: „...Halugica začuđena sluša zvuk svoga glasa. To nije više njezin glas. To pljuska negdje voda, šumi talas na pijesku, toči se mlaz zapjenušana mora niz hridine. To su oni isti grolji, žubori i šaputanja što ih je ona često slušala, ali nikada da ih odgonetnu.“ (38) Preobrazbom Halugica postaje nevidljivom, nerazumljivom i nečujnom za ljudski svijet, ona je mjesečevo blještavilo („Sinu nago djevojče u sjaju mjesečine kao kip od mramora.“ [36], „Halugica kleči ispred vrata vrtića, raspletene kose, sjajna kao kip od srebra, lijepa kao boginja.“ [38]), a njezin glas postaje nerazumljivim šumom i kloktanjem, pa Jablanko, „sanjaju(ći) otvorenih očiju“, naslućuje: „Striče, kako more čudno šumi! Rekao bih, da netko plače na igalu.“ (38), „Znam da si tu, pokraj mene, u treptaju traka mjesečeva, u titraju vode.“ (39).

Halugica je oblikovana kao priča o slutnjama drugih svjetova i o čežnji za dalekim čudesnim prostorima, o pokušaju razumijevanja te o neodgonetljivim, ali zavodljivim jezicima. Pritom su neobičnoj igri mističnih čežnja, treperavih slutnja, maglovitih razabiranja i neproničnih tajna, kao i u Wildeovoj bajci, prepušteni podjednako pojedini likovi, ali i čitatelji priče koji u Nazorovu tekstu različite druge tekstove lakše ili teže prepoznaju ili njihove odjeke tek nejasno razabiru probijajući si put kroz kriptične simbole i raznolike jezike priče. Višestruko je prikladno stoga što je završetak Nazorove priče oblikovan kao zbunjujuć privid, obmana, san

ili čak noćna mora u kojoj su zgusnuti svi tipični esteticistički motivi razasuti cjelinom priče. To je posljednje Jablankovo priviđenje nakon kojega će sljedećega jutra ribar pronaći njegovo utopljeno tijelo:

„Sio je na hridinu i zagledao se u more. Površina se lagano mršti. Na crnoj žitkoj podlozi sja se i bliješti bezbroj kositrenih kreljušti, sijaset srebrnih ljasaka, rišući nemirne kolobare, gomilajući se u polukrugove, topeći se jedno u drugome; – nestaje ih i nanovo niču, nalik na blijede iskre, a sve se krijese kao drobne olovne oči sa zelenim pogledima. – Halugice, ti me gledaš iz dubine. Ugledao sam oči tvoje; upoznah ih; osjećam slatkost njihovu.

More se lagano biba. Tih šum glasa se sve naokolo. Klokoće u rupama hridina, šumi po pijesku, i netko cvili na dnu zaliva. Pučina diše u noćnome snu. Mjesec prede po njoj nitima od srebrne paučine bijele dvore, iz kojih izlaze, na hrpe i jata, sni i obmane noćne.“ (39)

V.

U Wildeovoj bajci *Slavuj i ruža* iz prve zbirke bajkovite proze *The Happy Prince and Other Tales* Slavuj čuje Studenta kako očajava jer nema crvenu ružu bez koje djevojka koja mu se sviđa s njime neće plesati na balu. Slavuj mu odluči pronaći crvenu ružu smatrajući da je Student toga vrijedan jer je „pravi zaljubljeni stvor“, o kojemu on redovito pjeva razmišljajući o tajni ljubavi. Dok druge životinje i biljke ne razumiju zašto bi itko plakao zbog crvene ruže, Slavuj obilazi Bijeli i Žuti ružin grm te konačno pronalazi Crveni koji izjavljuje da neće imati ruža jer su ga sledile zima i studen. Nakon što Slavuj nastavlja moliti, Grm mu otkriva da Slavuj može stvoriti crvenu ružu bude li na mjesecini pjevao dok će mu ružin trn probadati srce. Pjevajući o ljubavi, Slavuj se privijao uz trn i tako stvorio crvenu ružu. Kad je Student sljedećega jutra djevojci donio crvenu ružu, ona ga je odbila jer joj ne pristaje uz haljinu i jer je od drugoga udvarača bila dobila dragulje. Student je bacio ružu u jarak, gdje su je pregazila kola i vratio se praktičnim stvarima te nastavio proučavati filozofiju i metafiziku.

Prvi osvrt na prvu Wildeovu zbirku bajkovite proze istaknuo je da Wildeove priče zaslužuju usporedbu s Andersenovim bajkama premda posjeduju dozu suvremene satire kojom se od njih razlikuje, ali su unatoč tomu primjerene djeci (*Athenaeum*, 1. rujna 1888.), a Alexander Ross u svojem je osvrtu napomenuo da završni učinak priče *Slavuj i ruža* počiva na gotovo patvorenomu raspoloženju (*Saturday Review*, 20. listopada 1888.).⁵⁵ U jednome

⁵⁵ Bajka se redovito dovodila u vezu s Haineovom pjesmom i Andersenovom bajkom *Slavuj*.

pismu o značenju bajke Wilde je istaknuo da smatra da ona ima mnoga značenja i da je dovoljno lijepa da sadržava mnoge tajne i mnoge odgovore (Killeen 2007: 43). Killeen, koji, kako je istaknuto, u Wildeovu opusu istražuje utjecaj irskoga katoličanstva, interpretira bajku u kontekstu kršćanske simbolike i ističe da postoji duga tradicija koja slavuja povezuje s Djevicom Marijom. S obzirom na to da u zbirci *Slavuju i ruži* prethodi *Sretni kraljević*, Killeen se vraća antičkomu mitu o sestrama Prokni i Filomeli. Terej siluje Filomelu i potom joj odsiječe jezik pa ona istka vijest o zločinu i tako je dojavila sestri. Na kraju mita Zeus Proknu pretvara u lastavicu (koja se kao lik javlja u *Sretnome kraljeviću*), a Filomelu u slavuja. No osim u grčkome mitu, koji je Ovidije obradio u *Metamorfozama*, Killeen istražuje motiv slavuja i u latinskim djelima kršćanskih pjesnika, u kojima je slavuj mogao označivati i Krista, koji se žrtvuje za spas čovječanstva, a slavujev pjev samu poeziju. Slavujeva je pjesma tako mogla simbolizirati mogućnost povezivanja ljudskoga i božanskoga svijeta emocionalnom reakcijom pojedinca. Na tragu te simbolike simptomatično je i Studentovo nerazumijevanje Slavujeve pjesme i ograničenost spoznajnih alata kojima se on služi. Killeen također ističe da su srednjovjekovni tekstovi o slavuju težište stavljali na Kristovu tjelesnu muku, koja odjekuje u Wildeovu prikazu Slavuja koji umire utiskujući u svoje srce trn i žrtvujući se tako radi drugih. No dok je u srednjovjekovnim tekstovima slavujeva pjesma bila prihvaćena, žrtva Wildeova Slavuja neprepoznata je i odbijena. U nastavku svoje interpretacije Killeen tumači ružin grm kao simbol Djevice Marije, koja je također čest motiv u srednjovjekovnim tekstovima o slavuju. I Krist i njegova Majka žrtvovali su se kako bi spasili svijet, a Slavuj i ružin Grm zajednički, mističnom i magičnom pjesmom, stvaraju veličanstvenu ružu. Za Killenovu interpretaciju važno je i da je štovanje Djevice Marije bilo popularnim i pučkim fenomenom, koji su engleski protestanti poistovjećivali s Rimokatoličkom Crkvom, pa Killeen otvara mogućnost i da se alegorijsko čitanje dodatno proširi tako da se prirodni svijet, u kojemu se Slavuj žrtvuje poput Krista i stvara prekrasnu ružu, poveže s Irskom, koju Student, ali i profesorova kći, ne mogu cijeliti ograničeni svojom racionalističkom, protestantskom i zapravo engleskom perspektivom.

Nazorova priča *Šuma bez slavuja* započinje predajom prema kojoj su zvjerokradica i hrastosječa iz zasjede ubili staroga lugara Bjelobradog u blizini dvaju golemih jasena koji se nazivaju Mrtvim Divovima. Jednoga dana šumske životinje vidjele su ondje obješene zvjerokradicu i hrastosječicu te iz osvete čerupali njihova još živa tijela. U toj strašnoj osveti zaustavila ih je tek slavujeva pjesma o milosti i oprost, pa se životinje povuku u šumu srameći se. Te noći munja je udarila u jasenove koji su izgorjeli i postali Mrtvi Divovi. Bjelobradi se, međutim, vraća svaki put kad slavuj zapjeva u rano proljeće i u šumi pomaže biljkama i

životinjama sve dok ptice ujesen ne odlete u toplije krajeve. U šumu je došao novi lugar koji uopće nije mario za nju i čiji je sin gazio cvijeće i postavljao zamke za životinje. Bjelobradi je noću raskidao mreže i uništavao zamke. S novim proljećem vraća se i slavuj koji pjeva svoju pjesmu. Nakon što završi, povlači se u gnijezdo, gdje ga je uhvatio lugarev sin. Kozodoj prepričava drugim životinjama kako je dječak uhvatio slavuja, iskopao mu oči i zatočio ga. Nakon toga šuma je podivljala, bjesnilo je spopalo životinje i biljke su počele ispuštati mirise koji omamljuju i ubijaju. Lugareva kći slavila je imendan i kao poklon od svojega je brata dobila slijepoga slavuja. Zgrožena bratovim zlodjelom upita ga kad će omekšati njegovo srce i, kad on odgovori da će se to dogoditi čim Mrtvi Divovi prolistaju, ona moli Boga da se to i dogodi. Djevojčica potom pušta slavuja u šumu, on bježi pred dječakom koji ga uspijeva uloviti, no kad dječaka okruže životinje, on se sklanja na golet s Mrtvim Divovima, gdje se životinje ne usuđuju prići dok ne vide da drži slavuja. Potom se Bjelobradi ukazuje između dvaju stabala, uzima slavuja i vraća mu oči. Slavuj, pjevajući o svojem zatočeništvu, o oslobođenju i o oprost, svojim pjevom ponovno umiri šumu, preobrazi dječaka i zazeleni Mrtve Divove.

U Nazorovoj priči na zanimljiv se način spajaju predmoderni i vitalistički poimanje isprepletenosti živoga svijeta u šumi, uokvireno predajom o Mrtvim Divovima i o Bjelobradom, te kršćanska simbolika. Već u uvodno iznesenoj predaji slavujeva pjesma ublažava životinjsku srdžbu i uzrokuje njihovo samoosvješćivanje i promjenu: „Najednom zacvili iz grma slavujeva pjesma o milosti i oproštenju. Kapljica melema kanu u svačije srce. Osvetnici se pogledaše u oči i začudiše se vatri, što je svaki od njih ugleda u tuđoj zjenici. Tiho i bez glasa počеше da se kriju od srama jedan od drugoga. Ostaviše kradom jasene i zakloniše se u mrčavu.“ (Nazor 1977: 70) Također, iz slavujeve završne pjesme, koja ponovno ima učinak višestruke preobrazbe, doznajemo da ga je: „danas (...) najednom zgrabila topla, mekana ručica. Oživio je na onom dlanu. S njega je poletio u šumu, vođen žamorima i mirisima. Zbog one ručice prašta svome krvniku, jer kaplja melema može više no more otrova, jer radi grličine plahosti prašta se grabljivcima sva gordost, jer su mržnja i grijeh nešto što prolazi, a ljubav je vječna.“ (85) Djevojčičina se molitva Bogu tako ostvarila snagom slavujeve pjesme o oprost, koja ne preobražava samo šumski svijet i dječaka, u čijemu je „srcu nešto novo klijalo i naglo raslo“ (85), nego i Mrtve Divove, dokazujući svoju mitsku, čudotvornu snagu. Ne čudi stoga što Franković u svojoj interpretaciji priče preneseno značenje tumači tako što u šumskome puku prepoznaje ljude, u šumi svijet, u slavuju Krista, a u Bjelobradomu Boga Oca razumijevajući djevojčicu kao uzoran ženski lik koji se suprotstavlja nasilnoj strani muške prirode (2007: 109). Međutim, osim na površnoj razini na kojoj se kao poveznice s Wildeovom bajkom mogu prepoznati personificirani životinjski i biljni likovi, sklonost osobitoj dekorativnosti u opisu

arkadijskoga prostora (premda Nazorov tekst sadržava i *locus amoenus* i *locus horridus*) te mogućnost tumačenja na podlozi kršćanske simbolike, za produbljeniju analizu mogućih poveznica treba se dodatno posvetiti umetnutoj slavujevoj pjesmi u drugome poglavlju priče.

Premda lirski umetci u prozi nisu neobični u *Istarskim pričama*, što je pokazala i interpretacija *Halugice*, razlamanje slavujeve pjesme na niz fragmenata popraćenih proznim ulomcima u kojima šumski svijet komentira sadržaj njegova pjeva ima složen učinak. Prvo, prirodna pojava ptičjega pjevanja oblikovana u lirsku pjesmu upućuje na artificijelnost, na umjetnošću oblikovanu prirodnu pojavu, drugo, ponovno podsjeća čitatelja da je uronjen u umjetno oblikovan svijet, gotovo u kolažnu igru, kojom se dodatno osvještava sam jezični medij i treće, otvara mogućnost da se slavujeva pjesma tumači kao metafora umjetničkoga stvaranja te da se na tome tragu cijela priča tumači kao alegorija o utjecaju umjetnosti na društvo i o odnosu estetike i etike. Uostalom, slavujeva pjesma pod naslovom *Notturmo* uvrštena je u Nazorovu zbirku *Nove pjesme* (1913.), gdje s pjesmama objedinjenima pod naslovom *Šumske idile* čini ciklus znakovito naslovljen *Sveti lug*.

U slavujevu pjesmu u priči uvedeni smo bajkovitim razgovorom životinja i biljaka koje nakon dolaska proljeća nestrpljivo iščekuju slavujev pjev. Pritom se dva puta ponovljenom rečenicom „Bog je hodao kroza šumu“ također uspostavlja unutarnji intertekstni odnos s pjesmom *Bog u šumi*. Kao i kod Wildea, noć je obasjana mjesecinom: „Čitavu noć pjevao je prsiju uprtih u trn, a hladni kristalni mjesec nagnuo se i slušao.“ (Wilde 2012: 23) Međutim, Wildeov pripovjedač prepričava slavujevu pjesmu, pa doznajemo da je isprva pjevao o rađanju ljubavi u srcu mladića i djevojke, potom o strasti koja se rađala u duši muškarca i djevojke, a na vrhuncu zanosa, kad mu trn prodre do srca, „pjevao je o tome kako Smrt čini Ljubav savršenom, o tome kako Ljubav ne umire u grobu.“ (25)⁵⁶ Nazorov slavuj započinje pjesmu motivom pauka koji prede nit i, rabeći složenu metaforiku, opisuje dolazak noći, a potom govori o boli koja ga obuzima. Nazorov slavuj u tome trenutku razotkriva se kao Wildeov slavuj jer uzrok je njegove boli ružina grana koja mu je u grudi zabila trn tako da njegove „biser-suze ... Prosiplju se, zvuče, zveče“ i „Iz srca se krvca toči: / Tok, tok, tok...“ (Nazor 1977: 76), čime se njegovo tijelo simbolički pretvara u glasove, u pjesmu, u materijalnost riječi koje čitamo. Biljke, razumijevajući pjesmu doslovno, misle da ga je ranila crvena ruža u lugarovu vrtu, a slavuj nastavlja nizom retoričkih pitanja: „Zar ne možeš, zemljo, spati / A bez plača mog? /

⁵⁶ Paljetak izdvaja pojedine iskaze o ljubavi iz Wildeovih bajki *Slavuj i ruža* i *Ribar i njegova Duša* te sastavlja na temelju svake priče jednu „himnu ljubavi koja izlučena iz teksta ima vrijednost samostojnog psalma“ (2007: 123/124). U tako sastavljenim pjesmama Paljetak prepoznaje utjecaj *Hvalospjeva ljubavi* sv. Pavla i *Pjesme nad pjesmama*.

Hoće ti se tuđa žalost, da uspavaš svoju bol!“ (77) Slavuj tako ističe da je njegova patnja nužna. Potom se obraća svojoj dragoj i doziva je u želji da slave pir dok im pauk tiho prede po posteljici. Ta sugestija ljubavnoga združivanja izaziva da cvijeće prosipa svoju pelud, a u sljedećemu ulomku pjesme slavuj ističe da je sam te potom u duhu vitalizma opisuje svoju povezanost s prirodom koja ga okružuje: „U mojoj se grudi t'jesnoj ugn'jezdio c'jeli maj: / Svi srhovi u vjenčiću, / Svi cjelovi na pestiću; ... Trzaj, svjetlost, miris, plima / Talasa se kao more / U mojim grudima!“ (78) Kad pjev potom zastane, šumski je puk utišao „jer je slavujeva pjesma omekšala njegovu ćud, ublažila njegov otrov, omedenjela njegovu gorčinu i usplamtjela njegovu ljubav, on više i ne sluša pjevača.“ (78) U završnome dijelu svoje pjesme slavuj stoga, „cvileći iz dna duše, pune razočaranja i crne slutnje“ (78), ponovno progovara o svojoj samoći i o svojem ranjenom srcu, koje se unatražno, jer nakon spomena ružina trna doziva dragu, može tumačiti i kao njegova čežnja za ljubavi, ali i kao slutnja patnje koja ga tek čega, i o kojoj metaforički progovaraju završni stihovi u kojima se cijela pjesma zaokružuje motivom pauka koji će svojim nitima oviti i svoj plijen i slavujev pjev. Nakon toga dječak ulovi slavuja u gnijezdu. Kad Wildeovu slavuju trn probije srce i pjesma dosegne vrhunac, on pjeva o tome kako smrt čini ljubav savršenom i o tome kako ljubav ne umire u grobu. Isti motiv vječne ljubavi preobrazit će na kraju Nazorove priče i šumu i dječaka.

Međutim, Nazorova priča ne poučava samo o snazi ljubavi nego i o snazi pjesništva i umjetnosti. Slavujeva pjesma već na početku priče, u uvodno spomenutoj legendi osvještava šumske životinje o neprimjerenosti njihova djela, povezujući tako estetičko i etičko, ne samo kao puki prijenosnik poruke ili pouke, nego kao estetsko iskustvo koje preobražava. Središnja slavujeva pjesma umetnuta u priču i isprekidana proznim ulomcima koji opisuju reakcije bilja i životinja na slavujev pjev, također se može čitati i kao tekst o ljubavi, ali i o učinku stvaratelja na svoje okružje, kao alegorizacija procesa recepcije te odnosa umjetnika, djela i recipijenta i stoga se u prenesenome značenju može čitati kao tematizacija uloge estetskoga u svakodnevici. Naravno, među mnogobrojnim razlikama između dvaju tekstova posebno je važan posve različit završetak – Wildeov slavuj umire i njegova je žrtva uzaludna, dok je Nazorov oslobođen, ozdravljen i svojim pjevom praštanja šumi vraća mir. Intertekstni tragovi Wildeove bajke raspršeni su Nazorovim tekstom i obogaćuju slojevitost njegova značenja, a najizravniju poveznicu svakako sadržava slavujeva pjesma. Zanimljivo je stoga osvrnuti se i na ulogu umetnutih tekstova u drugim istarskim pričama, na učinke takve igre uokviravanja tekstova u tekstovima te na moguće poveznice takva postupka s Wildeovim esteticizmom.

VI.

Na stilsko-poetičku slojevitost Nazorova opusa već se upozoravalo kad se za potrebe kraćih književnopovijesnih pregleda pokušalo naći „jedinstvo u mnoštvu“ (Kravar 2009: 5) i čini se da je svojevrsni tekstni pluralizam, shvatimo li pojedine stilsko-poetičke kodove kao različite intertekste, doista jedno od bitnih obilježja *Istarskih priča*. Ne oprimjeruju to samo *Halugica* i *Šuma bez slavuja*, u koju je osim tragova predaje umetnuta i mnogo vidljivija lirski pjesma slavuja kojom odjekuje i pjev Wildeova slavuja, nego i druge priče. Pritom takav oblik intertekstualnosti osim kao trag književnoga utjecaja možemo interpretirati i kao tekstnu inkrustaciju, odnosno kao oblik esteticističke dekorativnosti koja se ne mora ostvarivati samo gomilanjem osobitih usporedba, metafora ili parafraza, nego izravnim umetanjem tekstova u tekstove, kakvo je u ovome radu analizirano u Wildeovim bajkama o Ribaru i o Slavuju. Naime i Wilde je, premda svoje bajke naizgled oblikuje kao savršeno cizelirane esteticističke artefakte, sklon u njima se poigravati različitim kodovima, primjerice simbolima obremenjima značenjem u kasnoantičkoj i u srednjovjekovnoj nabožnoj književnosti, antičkim motivima, motivima iz francuskoga simbolizma, ali i znakovima irskoga katoličanstva, kojima sugerira izvorno, drevno i predmodernu nasuprot sklonosti racionalizmu i utilitarnosti engleskih srednjih i viših društvenih slojeva svojega vremena.

Kao što je pokazala interpretacija, priča *Halugica* već je i izvornim naslovom *Facol rakamani* najavljujivala neobičnu višejezičnost svoje teksture. Naime, u prikazu krajolika, osobito mjesečinom obasjana mora i obale te Halugice, javlja se tipičan esteticistički opis, potom prerađeni elementi pučkoga vjerovanja u štrige, štrigune i krsnike, preoblikovani motivi iz narodnih predaja i pjesama, ali i čakavske pjesme kojima se Halugica obraća trojici prosaca, zatim tužaljka koju Halugičina majka, vila pomorkinja, pjeva Halugici dok sanja te lirizirani dijalog Halugice i Jablanka, nastao na podlozi *Pjesme nad pjesmama*. Osobito su neobični čakavski stihovi kojima se Halugica obraća proscima jer u ostatku teksta ona govori neutralnim standardom priče, pa ti zagonetni fragmenti djeluju još neobičnije, poput drevnoga i mističnoga jezika. Čini se da se svi u priči preplitali kodovi i raznoliki jezici mogu tumačiti i kao esteticistički ukras, ali i igra stilovima i pismima, koja stalno održava našu svijest o papirnatosti svijeta o kojemu čitamo. Priča tako nije antimimetična samo na razini pojedinih motiva, karakterizacije likova ili razvoja radnje, ona je oblikovana kao tvorevina jezika svjesna vlastite knjiškosti. Kao što smo pokazali, sve su to moguće poveznice s Wildeovom bajkom *Ribar i njegova Duša*.

U pričama *Albus kralj* i *Djeвица Placida*, koje se mogu čitati i kao esteticistički diptih, plošnost je posebno naglašena stilskim oblikovanjem, zbog čega je prvu priču kao uzorni

primjer secesijske ornamentalnosti za svoju analizu odabrao Žmegač (1997). U toj priči ulomak narodne pjesme u kojemu se spominje naslovni kralj Albus ostaje pred vratima teksta, u ulozi svojevrsnoga mota, vjerojatno kako ne bi narušio stilsku ugladenost priče, koja preobražava motiv preostao u usmenoj književnosti još iz ilirskih vremena (Franković 2012: 101). Priča *Djevica Placida* oblikovana je kao esteticistička hagiografija u kojoj Placida, kršćanska misionarka, dolazi u Albusovo kraljevstvo proširiti kršćanstvo. Tako se tekst napučen motivima iz slavenske mitologije igra hagiografskim obilježjima, a u središnjoj Placidinoj priči, kojom nastoji pridobiti pogane, iznosi se zapravo uokvireni fikcionalni i alegorijski komentar same priče o Placidinu podvigu, legenda o pobjedi kršćanstva nad poganskim vjеровanjima. Završnim čudom, koje objašnjava postanak crvenoga lišaja od Placidine krvi, samo se novom legendom zaokružuje pripovijest o svetičinu životu.

Priče *Veli Jože*, *Boškarina* i *Divičin grad*, kao što je ranije istaknuto, izravnije problematiziraju povijesne i društvene okolnosti kojima je obilježen život istarskoga čovjeka. Priča *Divičin grad* popraćena je Nazorovim bilješkom, u kojoj objašnjava da je povezo dvije narodne predaje, jednu o nastanku pulskoga amfiteatra i drugu o kraljeviću Marku, u jedinstvenu priču, a nastanak *Boškarine* protumačen je u predgovoru trećega izdanja, gdje se navodi i da je motiv mraka (sablasti) preuzet iz narodnoga praznovjerja. Priča *Veli Jože* počiva i na narodnim kazivanjima o divovima i o Psoglavčevu brdu (Franković 2012: 167, 179), a u njemu je osobito zanimljiva i Nazorova antologijska čakavska *Galiotova pesan*. Naime, kako je u svojoj analizi pokazao Josip Bratulić (1987), u prvome izdanju priče dijalozi divova i balada o Banu Dragonji nisu još bili dijalektalno čisti, a *Galiotova pesan* izvorno je bila napisana štokavskom ikavicom i tek je za drugo izdanje *Istarskih priča* 1917. godine Nazor dodatno počakavio sve razgovore divova i umetnute pjesme. Bratulić ističe da je zapravo nelogično što je *Galiotova pesan*, koju pjeva galiot Ilija, rodnom s Neretve i stoga štokavac, napisana čakavštinom, ali to se, čitajući priču, toliko ne zamjećuje (1987: 192). Simptomatično je, doduše, što se i ti čakavski umetci, osim kao postupak u karakterizaciji likova i u stvaranju dojma autentičnosti u kontekstu koji im predgovorom trećega izdanja neizravno daje autor, također mogu čitati i kao fragmenti drevnoga jezika, kojim se u priči o Velome Joži progovara o starim nepravdama i o bolovima, ali se istodobno mogu interpretirati i kao dio esteticističke i modernističke igre jezičnim medijem.

Čini se da su i Wilde i Nazor kao stilisti svjesni materijalnosti jezika u analiziranim tekstovima pomno oblikovali naglašeno autoreferencijalan stil nižući riječi i motive preuzete iz najrazličitijih registara, a takva osviještena uporaba jezika može se pokušati protumačiti i s obzirom na osobitu jezičnopovijesnu situaciju u njihovim matičnim kulturama u vrijeme

nastanka priča. U Wildeovu slučaju u kontekstu promjene percepcije engleskoga jezika u kasnoviktorijanskome razdoblju pod utjecajem onovremenih novih lingvističkih istraživanja (Dowling, 1986) i pod utjecajem ubrzanoga povlačenja irskoga jezika i tradicionalne pučke kulture pred engleskim jezikom, a u Nazorovu slučaju u kontekstu učinaka koje je izazvalo okončanje dugotrajnoga procesa standardizacije hrvatskoga jezika na književnost moderne.⁵⁷ Na podlozi tih uvida poticajno je promisliti i o uporabi dijalekta u Nazorovu opusu, pa i u književnosti hrvatske moderne u cjelini, jer se poigravanje dijalektom i kombiniranje fragmenata pisanih različitim idiomima može shvatiti i kao dio artificijelnoga kolažiranja, a ne samo kao neposredan izraz autorove intimnosti ili izvorni glas potlačenoga naroda.

⁵⁷ U svojoj studiji *Languages of the Night: Minor Languages and the Literary Imagination in Twentieth-Century Ireland and Europe* (2015.) Barry McCrea istražuje posljedice povlačenja dijalekata i jezika iz svakodnevne uporabe tijekom 19. i 20. stoljeća u Irskoj, u Italiji i u Francuskoj pod pritiskom standardnoga ili drugoga stranog jezika te učinke prisvajanja takvih jezika na zalazu kao građe u modernističkim eksperimentima. Na tragu te studije interpretirani su u ovome radu čakavski ulomci u *Halugici*, ali ona može biti i uvod u istraživanje cjeline ranoga dijalektalnog pjesništva u hrvatskoj književnosti iz drukčije perspektive.

3. SALOMINE SESTRE

3. 1. Vajldomanija – prijevod Wildeove *Salomé* na zagrebačkoj pozornici

„U 'Salomi' došao je jednom i k nama 'perverzni' Wilde, o kom se u posljednje vrijeme toliko piše, da su neki Njemci već očitom ljubomorni. Došao je engleski dekadent u stvari – francuski napisanoj, a na hrvatski prevedenoj s njemačkog!“
(Milan Ogrizović, *Hrvatsko pravo*, 29. svibnja 1905.)

I.

Wildeova su dramska djela, nakon prvih Matoševih osvrtâ te pod utjecajem njegove popularnosti na njemačkome govornom području, na hrvatski jezik prevedena fascinantom brzinom. Tako će Julije Benešić i Nikola Andrić s njemačkoga jezika 1905. godine prevesti zavodljivu *Salomu*, iste godine izvedenu u Hrvatskome zemaljskom kazalištu u Zagrebu. Usljedit će niz izvedaba toga i drugih Wildeovih komada u Zagrebu: *Lepeze Lady Windermere* u prijevodu Milana Bogdanovića 1907. godine, *Fjorentinske tragedije* u prijevodu Ive Vojnovića 1908. godine, *Idealnoga muža* u prijevodu Milana Šenoa 1909. godine i *Glavno je da se zove Ernest* u prijevodu Milana Begovića 1910. godine. Wilde u to doba nije zavladao samo zagrebačkom pozornicom jer istodobno se pojavljuje i prvi prijevod *Slike Dorianâ Grayâ* 1907. godine u listu *Hrvatska smotra* i 1908. godine u samostalnoj knjizi te mnogobrojni prijevodi pojedinih njegovih priča, pjesama i aforizama u časopisima. Budući da Wildeovo djelo u prijevodima etabliranih književnika postaje sinonimom za esteticizam i dekadenciju, zanimljivo je osvrnuti se i na umjetničke odgovore mlađih hrvatskih autora početkom 20. stoljeća na omamu Wildeom.

Ovo poglavlje analizirat će načine na koje je, zahvaljujući različitim vrstama preoblikovanja teksta, Wildeova *Saloma* opčinila hrvatsku čitateljsku i kazališnu publiku početkom 20. stoljeća. Tekst *Salome* osobito je zanimljiv ne samo zato što je riječ o prvome Wildeovu dramskom tekstu prevedenom za zagrebačku i hrvatsku pozornicu nego i zato što je, zbog atraktivnosti prvih izvedaba na njemačkoj i na austrijskoj sceni te zbog popratnih novinskih osvrtâ na Wildeov život i djelo, podjednako rasplamsavao senzacionalistički interes za navodno skandalozan piščev život kao i zanimanje ponajboljih književnika za njegove zamamne jezične i stilske finese. Budući da tekst hrvatskoga prijevoda *Salome* dosad nije iscrpnije analiziran, nego se samo pretpostavilo da se temelji na cijenjenome njemačkom prijevodu Hedwige Lachmann, namjera nam je osvrnuti se na strukturu i jezik hrvatskoga

prijevoda na podlozi njemačkoga prijevoda te zatim, oslanjajući se na novinske prikaze i kritike iz vremena premijere i ranih izvedaba, istražiti i prve, publicističke odgovore na taj scenski fenomen ne bi li se pokazalo kako su prvi gledateljski doživljaji izvedbe, koja je osvajala upravo atmosferom i jezikom drame, pretočeni u novinske osvrte. Cilj je, na kraju, na podlozi tih uvida interpretirati pojedine književne tekstove u kojima odjekuju dojmovi zagrebačke izvedbe ili koji sadržavaju Wildeovo djelo kao intertekst, koji su prijevod dramskoga predloška, njegova uprizorenja i popratni publicistički osvrti unijeli u hrvatsku književnost početkom 20. stoljeća proširivši pritom spektar njezinih izražajnih mogućnosti i modernizirajući njezin izraz. Naime, mladi Fran Galović pod izravnim utjecajem zagrebačke izvedbe Wildeove *Salome* napisao je dvije inačice pjesme *Saloma* te proznu i lirsku inačicu drame *Tamara*, a mladi Miroslav Krleža oblikovao je, očito i sam opčinjen popularnim likom, prvu inačicu svoje dramske *Salome*, pjesmu *Saloma* te fragment o Šeherezadi i Heliogabalu u dnevničkim *Davnim danima*. U poglavlju će se analizirati niz refiguracija motiva i teksta, krećući se složenom intertekstnom mrežom nastalom ulančavanjem prijevoda, uprizorenja te popratnih osvrta na dramsko djelo i na složeni tekst predstave. Na podlozi prijevoda, novinskih osvrta i umjetničkih odgovora na sveprisutnoga Wildea interpretirat će se složeni odnosi tih kodova te istražiti na koje je načine Wildeov intertekst pridonio modernizaciji stila i jezika književnosti ranoga hrvatskog modernizma.

II.

Oscar Wilde napisao je svoju dramu *Salomé* na francuskome jeziku potkraj 1891. godine, a objavio ju je u Parizu i Londonu u veljači 1892. godine. U lipnju 1893. Wilde je obavijestio Pierrea Louÿsa, koji je kao izvorni govornik unosi ispravke u posljednju inačicu teksta, da će naslovnu ulogu igrati Sarah Bernhardt, no pokusi u londonskome Palace Theatre ubrzo su prekinuti zbog zabrane cenzure. Dramu je na engleski prvi preveo lord Alfred Douglas i taj je prijevod, premda je Wilde njime bio nezadovoljan, objavljen u veljači 1894. s ilustracijama Aubreyja Beardsleyja. Drama je praižvedena tek 11. veljače 1896. godine na francuskome u Théâtre de l'Œuvre u Parizu kao simbolistička slika u režiji Auréliena Lugnéa Poëa s Linom Munte u glavnoj ulozi.⁵⁸ U Njemačkoj je bilo nekoliko izvedaba tijekom 1901. godine, a najutjecajnija bila je privatna izvedba u režiji Maxa Reinhardta održana 15. studenoga 1902. godine u berlinskom Klaines Theater. Reinhardt se pritom poslužio prijevodom Hedwige Lachmann, kao i Richard Strauss, koji je nazočio Reinhardtovoj premijeri i koji je 9.

⁵⁸ O nastanku Wildeove *Salomé* v. Kohl 1989: 176–180. O engleskim prijevodima drame v. Daalder 2004.

prosinca 1905. godine u Dresdenu uprizorio svoju iznimno popularnu operu. U Beču je *Saloma* izvedena 12. prosinca 1903. godine. Engleska je premijera *Salomé* održana tek 10. svibnja 1905. godine, a nedugo zatim uslijedila je i zagrebačka praižvedba 27. svibnja 1905. godine, pri čemu je za hrvatsku recepciju djela ključan bio utjecaj njemačkih i austrijskih pozornica.⁵⁹

Wildeovo ime pojavilo se u Njemačkoj početkom 1890-ih godina i interes za njegov život i djelo postojano je rastao, osobito nakon što su ga razbuktale senzacionalističke vijesti o njegovu suđenju i o smrti. U literaturi se redovito ističe da je Wildeova popularnost u Njemačkoj bila tim veća što je više padao u zaborav u Engleskoj. Patrick Bridgwater napominje da se njemačka pomama za Wildeom, doduše, hranila sveprisutnim protubritanskim osjećajima, pa se medijskim uzvisivanjem Wildea zapravo veličao genij koji su žrtvovali britanski filistri. Pritom je bitno naglasiti da je, nasuprot takvu interesu za senzacije i pompu, rana bečka recepcija obilježena zanimanjem za Wildeovu estetičku teoriju, koja je bila u skladu s interesima frankofilske dekadencije bečkoga *fin de sièclea*. Prvi je na njega upozorio Hermann Bahr, a svijest o Wildeovu djelu odrazit će se zatim i na stvaralaštvo poznatih književnika poput Huga von Hofmannsthala, Stefana Georgea i Thomasa Manna (Bridgwater, 1999: 44–73). Sve navedeno vrlo je važno za razumijevanje recepcije Wildeova djela u hrvatskoj književnosti. Naime, Hrvatska je u to vrijeme dijelom Austro-Ugarske Monarhije i Zagreb pripada srednjoeuropskomu kulturnom krugu, pa su umjetnička zbivanja u Beču krajem 19. i početkom 20. st. snažno utjecala na hrvatsku umjetnost, osobito na djela mlađih autora, koji su nerijetko i studirali u Beču. Također, repertoar Hrvatskoga zemaljskog kazališta u Zagrebu oblikovan je i pod utjecajem austrijskih i njemačkih pozornica. Snažan utjecaj njemačke recepcije, podjednako na pozornici i u tisku, doduše, odredio je gledateljska očekivanja, prijam *Salomé* i drugih Wildeovih drama te nerijetko utjecao na ton popratnih novinskih osvrti i kritika.

Kako je nakon pomne analize prijevoda Hedwige Lachmann istaknuo Rainer Kohlmayer, za njemačku recepciju Wildeove *Salomé* engleski prijevod drame bio je važniji od francuskoga izvornika. Lachmann je svoj prijevod objavila u lipnju 1900. godine u časopisu *Wiener Rundschau* uz dvije Beardsleyjeve ilustracije te zatim 1903. kao knjižicu s ilustracijama Marcusa Behmera. Max Reinhardt odabrao je njezin prijevod kao predložak svojega utjecajnog uprizorenja 1902. s Gertrud Eysoldt u naslovnoj ulozi, na koje je pozvano 300-tinjak umjetnika i kritičara iz cijele Njemačke, uključujući Stefana Georgea i Richarda Straussa. Strauss se zatim istim prijevodom poslužio kao predloškom za svoju iznimno popularnu operu. Kohlmayer

⁵⁹ V. članak R. Vilaina o ranoj recepciji Wildea u Njemačkoj i Austriji, članak R. Kohlmayera i L. Krämer o Wildeu na njemačkim pozornicama, članak S. Mayer o Wildeu na bečkoj pozornici i članak C. Waltona o Straussovoj operi u već spomenutom zborniku *The Reception of Oscar Wilde in Europe*.

smatra da je niz prijevoda te popratnih likovnih i glumačkih interpretacija glavnoga lika postupno stvorio jedan od amblemskih čudovišnih dekadentnih likova na europskoj pozornici početkom 20. stoljeća: „Razvoj Wildeove *Salomé* od francuskoga izvornika preko engleskoga prijevoda, uz Beardsleyjeve crteže, u Lachmanničinu prijevodu, u Reinhardtovoj inscenaciji, tj. u Eysoldtičinoj izvedbi, proces je uznapredovale radikalizacije i ozvjerovljenja Salomina lika, koji je izdvojen iz povijesnoga konteksta ranoga kršćanstva i sve izraženije preoblikovan u ikonu eruptivne seksualnosti. Taj razvoj dosegao je vrhunac u operi Richarda Straussa...“ (Kohlmayer 1995: 119)

Naime, Kohlmayer Wildeov francuski izvornik čita kao antibiblijsku parabolu, u kojoj Johanaana ne treba smatrati Salominom žrtvom, nego Salomu, barem podjednako, njegovom žrtvom. Prema Kohlmayeru, drama uprizoruje kršćansko zaposjedanje antičkoga svijeta – mlada Saloma u drami postaje ženom svjesnom svoje seksualnosti te utjelovljuje otpor prema svakoj zabrani ljubavi, senzualna je, ali nije perverzna. Ona odbija potisnuti vlastite pobude i umire zbog svoje strasti u skladu s Johanaanovim nalogom da bude zatučena, koji u konačnici u djelo provodi Herod. Valja napomenuti kako je takva interpretacija u skladu s nekim od tradicionalnih čitanja Salomina lika. Primjerice, Norbert Kohl u svojoj studiji o Wildeu, također na podlozi francuskoga izvornika, ističe da Saloma nema „hladnokrvnu želju nanositi drugima bol i naslađivati se njihovom patnjom, nego je prije obuzeta strašću, gubeći pritom u maničnome erotizmu stvarnost iz vida, pa u svojem sljepilu zapravo nalikuje na Johanaana, o kojemu kaže: *'Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu.'*“ (Kohl 1989: 184) Nasuprot tomu, prema Kohlmayeru, Lachmann suptilnim izmjenama u svojem prijevodu postiže da u njemačkoj inačici drame nepokolebljiva fatalna žena odmah stupa na pozornicu. On stoga smatra da je Salomin lik u Lachmanničinu prijevodu zadobio drukčiji lik, kasnije dodatno hiperboliziran na sceni, jer se prevoditeljica koristila engleskim prijevodom tek prepravljenim prema francuskome izvorniku ili služeći se usporedno i francuskim izvornikom. Valja pridodati, premda Kohlmayer to ne spominje kao čimbenik, da su na popularnu predodžbu o Salominu liku kao egzotičnoj i nastranoj ženi, osim engleskoga prijevoda i popularnih Beardsleyjevih ilustracija, kojima je bio popraćen, zasigurno utjecali i senzacionalistički intonirani novinski članci koji su radi spektakla na njemačkome govornom području dodatno potencirali skandaloznost Wildea i njegove Salome. Kohlmayerova analiza tako pokazuje da je Lahmanničin nesumnjivo izvrstan prijevod rezultat niza izbora između jezičnih i stilskih mogućnosti u engleskoj i francuskoj inačici, te da je obogaćen nekim novim rješenjima koja se pojavljuju samo u njemačkome tekstu drame. Dosad se pretpostavljalo da je hrvatski prijevod *Salome* Julija Benešića i Nikole Andrića nastao prema Lahmanničinu

prijevodu.⁶⁰ U nastavku ćemo to i dokazati tražeći u hrvatskome prijevodu ključne Lahmanničine intervencije u dramskome tekstu, čijoj je jezičnoj zavodljivosti i popularnosti na njemačkim pozornicama i u europskome kulturnom prostoru snažno pridonijela. Također, prikaz stilskih obilježja hrvatskoga prijevoda poslužit će kao izvrstan uvod u interpretaciju strukture Wildeova interteksta u hrvatskoj književnosti početkom 20. stoljeća.

III.

Rukopis prijevoda Wildeove *Salome* ima 28 neobrojčenih stranica. Na dnu zadnje stranice istaknuto je da su u brzini djelo morala prevesti dvojica prevoditelja – prvu polovicu rukopisa preveo je književnik i jezikoslovac Julije Benešić, a drugu književnik i dramaturg Nikola Andrić – te da je prijevod dovršen 11. svibnja 1905. godine, nedugo prije zagrebačke premijere 27. svibnja 1905. godine. Tekst njihova prijevoda postao je dostupan osam godina kasnije, kad je Nikola Andrić u četvrti svezak *Zabavne biblioteke*, objavljen 1913. godine, pod naslovom *Sablak od Canterville*, uvrstio i prijevod *Salome*. Osim naslovne priče i drame u to su izdanje uvrštene priče *Sfinga bez tajne*, *Ribar i njegova duša*, *Slavuj i ruža* i *Sretni kraljević*, *Pjesme u prozi* te odabrani aforizmi iz Wildeovih djela. Izdanje je u časopisu *Savremenik* u povodu objavljivanja s oduševljenjem nazvano „hrvatskim Wildeovskim brevijarom“.

Uspoređujući Lahmanničin prijevod s francuskom i engleskom inačicom teksta, Kohlmayer ističe da je Lachmann vješto izbjegla arhaičan prizvuk engleskoga prijevoda, čime se približuje francuskomu izvorniku u kojemu likovi govore svakodnevnim jezikom. Također, Lachmann je u usporedbi s francuskim izvornikom govor likova leksički obogatila, čime je jezik drame dodatno iznijansirala stvorivši uzvišen oblik tada suvremenoga njemačkog jezika, koji djeluje dramatično zahvaljujući varijacijama izraza i rečenica koje se ponavljaju, primjerice, kad Mladi Sirijac stalno ponavlja kako je kraljevna noćas lijepa ili kad se Saloma obraća Johanaanovoj odsječenoj glavi, te zahvaljujući vještu stvaranju novih složenica i dinamičnomu ritmu prijevoda. Kohlmayer smatra da su manjkavosti prijevoda što se motiv Mjeseca ne personificira kao žensko biće jednakom lakoćom kao u francuskom i u engleskom tekstu, pretvarajući se u važan simbol već na početku Wildeovu drame. Komentari različitih likova o Mjesecu zapravo sudbinski odražavaju njihov odnos sa Salomom, motiv Mjeseca

⁶⁰ U svojem radu *Galovičeva Tamara i Wildeova Saloma*, koji istražuje utjecaj Wildove *Salomé* na Galovičevu *Tamaru*, Nikola Batušić pretpostavio je da je Wildeovu dramu s njemačkoga jezika možda prevela Nina Vavra, glumica, prevoditeljica i supruga Josipa Bacha (2000: 51), ali Irena Grubica zaključila je, pregledavši rukopis prijevoda koji se čuva u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a, da su dramu s njemačkoga preveli Julije Benešić i Nikola Andrić te je pretpostavila da su rabili Lachmanničin prijevod (2010: 274).

platno je na koje pojedini likovi projiciraju neosviještene žudnje i strahove (Kohlmayer 1995: 184/185). Također, premda se u francuskome izvorniku Saloma samo Johanaanu obraća prisno, u drugome licu jednine, dok druge likove drži na distanci drugim licem množine, Lachmann uvodi takvu izravnost i u razgovor Mladoga Sirijca i Herodijadina paža, u Salomin tri puta ponovljen zahtjev upućen Sirijcu da pusti Johanaana iz cisterne te u Salomino obraćanje Herodu kad ona inzistira da on ispuni zakletvu. U konačnici, Kohlmayer smatra manjkavošću što je u trećoj Johanaanovoj replici leksem *sirena* zamijenjen leksemom *nimfa*, čime se gubi paralelizam s motivom kentaura u istoj rečenici, kojom Wilde, prema Kohlmayeru, sugerira supostojanje prikrivenoga, mitskoga svijeta prirode prepletene s čovjekom pod površinom kršćanskoga svijeta: „Među kentaure i sirene, mitske simbole muškoga i ženskoga ujedinjenja ljudskoga i životinjskoga, početak kršćanstva unio je strah od apokalipse. Uništenje ambigviteta i jedinstva tijela i duše te antičke polifonije odlučno se nastavlja u ubojstvu Salome.“ (*ibid.*, 112) Zanimljivo je također, i za interpretaciju Salomina lika vrlo važno, da prijevod izostavlja posljednju rečenicu koju Saloma izgovara kad se na kraju drame obraća Johanaanovoj odsječenj glavi – „*Il ne faut regarder que l'amour*“, tj. „*Love only should one consider*.“ Lachmanničin prijevod, za razliku od francuskoga izvornika i za razliku od engleske inačice, završava enigmatičnom izjavom, koja prethodi izostavljenoj rečenici, da je tajna ljubavi veća od tajne smrti. Kohlmayer smatra da je posljednja rečenica izostavljena zato što bi Saloma, opredjeljujući se za ljubav, djelovala suviše bezazleno, što se ne uklapa u predodžbu o čudovišnoj fatalnoj ženi koja zbog svoje izopačene strasti zahtijeva da se prorok obezglavi: „Odnos Johanaana i Salome Lachmann nije vidjela kao dijalektički odnos. U njezinu prijevodu i nakon njega, budući da se Johanaan ne poziva na zakon o linču kako bi Saloma bila kažnjena, on utjelovljuje pasivnu čistoću kršćanskoga proroka odvojena od svijeta tako da se i u kazališnoj recepciji obaju likova sama od sebe nametnula jednostavna dihotomija između kurve i svetca.“ (*ibid.*, 119)

Čitanje Benešićeva i Andrićeva prijevoda pokazuje da su u svim pojedinostima doista vjerno slijedili predložak Hedwige Lachmann. Bilo bi zanimljivo znati kojom su se točno inačicom teksta poslužili jer je izdanje prijevoda iz 1903. godine bilo popraćeno ilustracijama koje je Marcus Behmer, veliki obožavatelj Audreyja Beardsleyja, izradio inspiriran ne samo djelima britanskoga slikara nego i njemačkim prijevodom drame, a ta popratna vizualna oprema mogla je utjecati i na vizualni aspekt zagrebačke premijere. Neobične metafore, usporedbe i pjesničke slike, kojima su Wildeovi tekstovi omamljivali čitatelje, vješto su iz njemačke inačice prenesene i u hrvatski prijevod te osobito dolaze do izražaja u replikama koje takvim stilom prikladno izražavaju gotovo narkotičnu opčinjenost likova motivima o kojima govore ili

sugovornicima kojima se neslušani obraćaju. Tako su, primjerice, oblikovani opisi Mjeseca različitih likova, Johanaanov govor, Salomine replike upućene Johanaanu te završni Salomin monolog u kojemu se obraća Johanaanovoj glavi. Johanaanove replike pritom ne samo zbog sadržaja nego i zbog mnogobrojnih pridjeva u inverziji podsjećaju, osobito u prvome dijelu drame, na biblijski stil i razlikuju se od ostatka teksta. U cjelini drame najmanje je poetičan i stilski obilježen, pa najviše nalikuje svakodnevnomu govoru, opsežan Herodov razgovor sa Židovima, Nazarencima i Rimljaninom Tigelinom o prorokovim riječima, čime se dodatno naglašuje da prorokov glas i razgovor okupljenih pripadaju ne samo različitim jezicima nego i različitim svjetovima. Znakovito je da jedino Saloma stilskom iznijansiranošću svojih replika može parirati prorokovu izričaju, ona je, uostalom, od početka privučena upravo njegovim glasom. Hrvatski prijevod hvaljeno leksičko bogatstvo i slojevitost njemačkoga predloška tako nasljeđuje ekvivalentnim idiomima iz domaće riznice jezičnih kodova. Pritom se cjelina prijevoda oblikuje kao svojevrsan jezični kolaž, što je u Wildeovu izvorniku prepoznato već u jednome od prvih osvrtu na francusku dramu, koja je zbog mnogobrojnih utjecaja nazvana „mozaikom“ i „*Otokom glasova*“.⁶¹ U hrvatsku književnost tako se unosi neobično bogat i nerijetko začudan izraz, koji se, kao i u njemačkoj književnosti, zahvaljujući Lachmanničinu prijevodu, počinje poistovjećivati ne samo s Wildeovim stilom nego i s esteticističkim izričajem uopće.

Na tragu Kohlmayerove analize Lahmanničina teksta u hrvatskome prijevodu zanimljive su dvije pojedinosti. Naime, Benešić i Andrić zadržali su, pod utjecajem njemačkoga predloška, veći broj relacija u kojima se likovi jedni drugima obraćaju u drugome licu jednine, dokidajući time distancu između Salome i većine likova koja postoji u izvorniku. Ne obraća se samo Saloma Johanaanu u drugome licu jednine nego i Herodijadin paž Mladomu Sirijcu, Saloma Sirijcu, kada ga moli da dovede Johaanaana iz cisterne, te Saloma Herodu, kada zahtijeva Johanaanovu glavu na srebrnome pladnju. Pritom je takva preinaka vrlo zanimljiva kada se Paž obraća Sirijcu jer dodatno naglašava njihovu prisnost, osobito dok Paž žaluje nad mrtvim Sirijcem ističući da mu je bio više od brata. Moguće implikacije takvih replika nisu mogle biti neosviještene ni u hrvatskome prijevodu, osobito jer se u novinskim tekstovima redovito, barem usputno, pisalo o tome zašto je Wilde bio osuđen na zatvorsku kaznu, no očito se takva aluzivnost, koju je dodatno pojačao Lahmanničin prijevod, smatrala dijelom draži zabranjene drame. Zanimljiv je i prijevod Johanaanove prijetnje, koju Herodijada smatra usmjerenom protiv sebe. Kohlmayer ističe da Lachmann ublažava Johanaanovo sudioništvo u Salominoj

⁶¹ Anonimna kritika iz časopisa *Pall Mall Gazette*, 27. veljače 1893., str. 3. U: *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, 2005: 155.

smrti prevodeći njegove riječi kao proročanstvo, kao opis smrti koju će izvršiti svjetina i vojskovođe, dok je u francuskome izvorniku i u engleskome prijevodu jasno izraženo da sam Johanaan priziva i nalaže da se izvrši kazna nad bludnicom tako da se ona kamenuje, probode i zdrobi štitovima. Hrvatski prijevod naizgled se koleba između tih dviju mogućnosti stvarajući gradaciju gramatičkim sredstvima – kamenovanje je prikazano kao buduća radnja koju će izvršiti svjetina („Ovo veli Gospod Bog naš: skupit će se svjetina proti njoj. I uzet će kamenje i kamenovat će ju...“),⁶² ali u sljedećoj replici buduća radnja pripisana vojskovođama prepravljena je naknadno u rukopisu u imperativ („Vojskovođe neka je probodu mačevima i zgnječe štitovima svojim.“), a Johanaanov nalog kulminira trećom replikom u nizu, u kojoj prorok naizgled i izravno postaje vršiteljem radnje, prenoseći zapravo proročanstvo („Tako hoću da zbrišem sa zemlje sva nedjela...“).

Nakon usporedbe Benešićeva i Andrićeva prijevoda s Lachmanničinim intervencijama u drami valja se osvrnuti na tekstove koji su okružili zagrebačku premijeru 1905. godine i koji otkrivaju mnogo o kazališnoj predstavi i o njezinim neposrednim učincima na onovremene gledatelje te o prvim doživljajima i interpretacijama Salomina lika. Tako ćemo prijevod dramskoga teksta povezati s još jednom preobrazbom teksta, pretvorbom dramskoga predloška u neuhvatljiv kazališni čin, koji se djelomično može rekonstruirati samo na temelju pribilježenih dojmova i osvrti koje je izazvao. Također, analizom stilskih obilježja pojedinih zapisa pokazat će se na koji je način slavna predstava još slavnijega pisca utjecala ne samo na gledateljske osjećaje nego i na njihov stil.

IV.

Zagrebačka premijera Wildeove *Salome* bila je 27. svibnja 1905. godine, tako da se izvedba gotovo poklopila s desetom godišnjicom presude Wildeu.⁶³ Predstavu je režirao Josip Bach, najzaslužniji što je hrvatsko kazalište svojim repertoarom slijedilo najsuvremenije trendove. Predstava je izazvala takvo oduševljenje da je do 1920. postavljena dvanaest puta. Glavnu ulogu, na poziv intendanta Adama Mandrovića, igrala je gošća Hermina Šumovska, koja je karijeru započela u Zagrebu, ali je od 1897. godine bila članicom berlinskoga

⁶² Citati iz drame navode se prema rukopisu prijevoda koji se čuva u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a u Zagrebu, str. 17. Citirane replike podudaraju se s Andrićevim izdanjem iz 1913. godine, str. 151.

⁶³ Valja istaknuti da je 1905. bila važna godina za recepciju Wildeova djela iz triju razloga. Richard Strauss postavio je svoju opernu adaptaciju *Salome* (deset godina kasnije, 15. svibnja 1915. Straussova opera premijerno je izvedena u Hrvatskome zamaljskom kazalištu u Zagrebu te je objavljen i prijevod Andre Mitrovića), Robert Ross otisnuo je *De Profundis*, koji je iste godine (prije izvornika) objavljen i u njemačkome prijevodu Maxa Meyerfelda, i Arthur Roeßler objavio je svoj njemački prijevod *Intencija*.

Schillertheatra, a kasnije i ciriškoga Stadtheatra. (Batušić 2001: 234/235) Iscrpniji tekst Andrije Milčinovića o Wildeovoj *Salomi*, intrigantno naslovljen *Zabranjene drame na njemačkim pozornicama*, Zagrepčani su mogli pročitati dvije godine ranije u časopisu *Vienac*. Osvrt se temeljio na izvedbi u kazalištu Schauspielhaus u Hamburgu. Milčinović dramu prikazuje u osobito primamljivu svjetlu ističući da je više *Stimmungsbild* nego uspješna tragedija te naglašujući egzotičnost i senzualnost ne samo teme i jezika nego i opojno-odbojne estetike djela: „Saloma’ je bila nebrojeno puta predmetom slikarskog kista, a isto je tako već od vjekova bila opjevana, nu teško, da je do Wildea bila s više mašte, s više odista dubokog shvaćanja prikazana. Sva ona razorna i svesilna strast, kako si ju čovjek može pomisliti u dušama ljudi, koji su se grijali na jakom južnjačkom suncu, i parili u onim mekanim, razbludnim noćima, iznesena je ovdje, bilo u pjesničkom jeziku, koji je kadikad dotjeran do te mjere, te počinje boljeti, poput prejarka svjetla, bilo u kompoziciji cijeloga djela, u kojem se prepliće strašno sa lijepim, veliko sa ogavnim.“ (Milčinović 1903: 390) Već je iz Milčinovićeve osvrta vidljivo da je u prikazu drame, osim primamljivosti zabrane, dano više senzacionalistički privlačnih razloga da se potpale čitateljska mašta i znatiželja – zloglasni autor, biblijski motiv doživljen kao pomodna egzotična erotska sličica i obećanje nove ljepote izražene posebnim pjesničkim jezikom.

Zanimljivo je da i dvije najave premijere u svibnju 1905. godine, jedna anonimnoga autora u *Narodnim novinama* i druga, jednoga od prevoditelja, Julija Benešića u *Obzoru*, osim što prikazuju Wildea i *Salomu*, posebno ističu stilsku dotjeranost njegovih djela. Unatoč tomu što je začinjena u ono doba neizostavnim, opskurnim zanimljivostima o Wildeovu životu, pa se tako, primjerice, navodi da je autor umro otrovan oštrigom, anonimna najava premijere, kada predstavlja dramski tekst, naglasak sa sadržaja znakovito premješta na formu ističući da je, premda je drama „ništa drugo, nego dramatizacija jedne biblijske scene“, takva dramatizacija „mogla izaći iz pera samo jednoga od najrafiniranijih modernista“ te da izniman uspjeh djela nije ležao toliko u radnji koliko u činjenici da ona obilježava vrhunac „Stimmungskunsta“, koji je neobičnom slikovitošću jezika, orientalnim šarenilom i bogatstvom svjetlovne udesbe u ovoj dramati doživljavao najromantičnije trijumfe.“⁶⁴ Pritom se valja prisjetiti da je Reinhardtova predstava bila oblikovana kao ogledni primjer postnaturalističke kazališne estetike, podređujući tekst ugođaju, boji i glazbi te cjelovitu vizualnom dojmu, te da je glumica Gertrud Eysoldt, koja je Salomu utjelovila kao fatalnu ženu, kasnije igrala podjednako opasne i izopačene Wedekindovu Lulu i Hofmannstahlovu Elektru (Kohlmayer i Krämer 2010). Benešićeva

⁶⁴ Anonimno (1905.) *Oskar Wilde, pjesnik Salome na hrvatskoj pozornici*.

opsežna najava premijere, objavljena u *Obzoru* na dan izvedbe, dramatično je oblikovan tekst koji započinje potresnom rečenicom o autoru: „Zvali su ga 'kraljem života' i 'kraljem paradoksa', a umro je kao rob sramote, ubijen od engleskih filistara.“ (Benešić 1905: 1/2) Od prve do posljednje rečenice prevoditeljevim tekstom odjekuju njemački novinski topisi o Wildeu kao neshvaćenome geniju i žrtvi engleske malograđanštine. Čini se, doduše, da je osuda engleskoga odnosa prema Wildeu u Benešićevu tekstu izraz iskrene naklonjenosti prema piscu čije je djelo, ako je suditi prema kvaliteti analiziranoga prijevoda i prema podacima iznesenima u najavi, izvrsno poznavao. Benešić spominje i sažeto prikazuje više Wildeovih djela (izrijekom ne spominje pjesme, pjesme u prozi, drugu zbirku bajkovite proze i pojedine komedije) te sve njegove komentare o spomenutim djelima povezuje pohvala Wildeovoj jezičnoj osviještenosti i stilskoj vještini. Komentirajući, primjerice, zbirku *The Happy Prince and Other Tales*, Benešić ističe da se Andersenove bajke, dobro poznate hrvatskoj publici „niti nježnošću jezika ni ljepotom prikaza“ (*ibid.*) ne mogu usporediti s Wildeovim pričama. Osvrćući se na *De profundis*, djelo koje je Robert Ross iste godine objavio u Engleskoj, Benešić citira poznati ulomak u kojemu Wilde opisuje svoj doprinos preobrazbi pojedinih književnih vrsta i umjetnosti u cjelini, te potom, tek na kraju teksta, najavljuje *Salomu*, „djelo snažno, a nada sve umjetničko do skrajnosti, savršeno u svakoj tančini najnezatnije scene, stvoreno od čovjeka koji je bio umjetnik u svakoj žilici svojoj“ (*ibid.*) i u kojoj je „Saloma mahnita strast, demon, neman. Ljubi Johanaana biesno više iz prkosa nego od srca. Ona u pohoti svojoj žali za brutalnim užitkom, jer u tome čuti neku visoku strast, zanos, možda i wildeovsku romantičnost.“ (*ibid.*) Dok zaneseno najavljuje „možda najinteresantnij(u) premièr(u) iz tuđjih književnosti u ovoj sezoni uobće“ (*ibid.*), do izražaja jasno dolazi Benešićeva opčinjenost Wildeom i stilskom virtuožnošću njegovih djela, koju hvali i najava iz *Narodnih novina*. To je važno jer pokazuje da Wildeova *Saloma* nije bila reklamirana kao pomodni scenski skandal, nego kao do savršenstva dotjeran esteticistički artefakt koji se na sceni pretvara u iznimno zamamnu dramu ugođaja. Također, Benešićev prikaz Salomina lika svjedoči da i sam prevoditelj njezin lik doživljava najprije kao demonsku fatalnu ženu, u skladu s dominantnom njemačkom interpretacijom na podlozi Lachmanničina prijevoda.

Neposredno nakon premijere u zagrebačkim su se listovima mogla pročitati najmanje tri osvrta na Bachovu predstavu, koja povezuje omama rafiniranošću Wildeova stila i oduševljenost izvedbom Hermine Šumovske. Milan Ogrizović tako u svojem osvrta u *Hrvatskome pravu* ističe da su se „mogli razabrati genialni potezi Wildeovi puni dramske vatre i pjesničkoga daha (prekrasne one njegove prispodobbe!) ako se i nije svagdje u predstavi držao onaj upravo do minucijoznosti proveden jedinstven stil, komu se kod ove drame divimo“

(Ogrizović 1905: 3), anonimni kritičar u *Obzoru* primjećuje: „Ova drama je pjesma. Pjesma strasti, rafinirani lik orgija iztočnjačkih, bogati sag najoprečnijih čuvstava. (...) Ima nešto strašljivo, tajno u cijeloj slici, – ima nešto od mirisa krvi i vina. Wilde je znao sugerirati“⁶⁵, a anonimni kritičar u *Narodnim novinama* smatra da je „judejska kraljevna (u interpretaciji Šumovske) začaravala već samom vanjštinom svojom, a igrom svojom, po uzoru impresionističke škole berlinske i stilizovanih kreacija jedne Eysoldtove i Durieuxove, postigla je naša gošća pogotovo vanredan uspjeh. Činila nam se najbolja na početku tragedije, gdje se bezsvjestno, a ipak djetinjasto-zavodljivo podavala dojemu Johanaanova glasa. Velika je bila i u borbi s Herodom za glavu prorokovu.“⁶⁶

U punome je gledalištu, osim oduševljenih kritičara, na premijeri sjedio i osamnaestogodišnji Fran Galović, o čemu svjedoče bilješke iz njegova kazališnoga dnevnika. Galović je, potaknut zagrebačkom premijerom *Salome*, nedugo nakon odgledane predstave napisao pjesmu istoga naslova, koju će Benešić, u predgovoru Galovićevih sabranih djela 1940. godine, nazvati najzrelijom pjesmom njegova ranoga stvaralaštva. Znatno prerađenu inačicu pjesme iz 1910. godine Galović je 1911. godine objavio u časopisu *Mlada Hrvatska*. Prva inačica pjesme iz 1905. godine zanimljiv je primjer dojmljiva scenskoga prizora preoblikovana u lirski uradak. Pjesma se sastoji od pet katrena u kojima dominiraju stihovi od 14 slogova, tj. šestoiktični jambi s cezurom iza sedmoga sloga, u kojima se sustavno rimuju samo parni stihovi. Galović je u pjesmi prikazao najpotresniji prizor u kojemu Saloma ljubi odsječenu Johanaanovu glavu na srebrnome pladnju. Premda u drami Saloma nad prorokovom glavom izgovara jedan od najdramatičnijih i stilski najiznijansiranijih monologa, što vjerno prenosi i hrvatski prijevod, Galovićeva Saloma uopće ne govori, ona promatra, ljubi i miluje Johanaanovo lice i kosu, pa čak i podiže njegove vjeđe, ali pritom šuti u statičnoj lirskoj sličici. Jezik je pjesme jednostavan u usporedbi s jezikom hrvatskoga prijevoda Wildea, Galović ne poseže za tipičnim Wildeovim motivima – u pjesmi se, primjerice, uopće ne pojavljuje motiv Mjeseca – ne oponaša njegove usporedbe i metafore te ne gradi sliku od egzotičnih motiva iako se u četvrtoj strofi parafrazira završna misao Salomina monologa („...*et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort*“): „Misterij tajni, vječni oćutila je tada / kad ljubljaše mu usne, sve pune svježe krvi; / misterij kojim ljubav obaspe svako biće, / kad ćuti njene slasti užitak tajni, prvi.“ (Galović 1940: 128) Druga inačica Galovićeve pjesme, koja nastaje pet godina kasnije, zapravo se može čitati kao nova obrada istoga motiva. Druga je *Saloma*, sastavljena od triju katrena, zgusnutija i dinamičnija od prve te, smjestivši čitatelja u poziciju u kojoj mora naslućivati ono što ostaje

⁶⁵ Anonimno (1905.) *Saloma od Oskara Wildea – Zahtjevi morala od O. E. Hartlebena*.

⁶⁶ Anonimno (1905.) osvrt na Wildeovu Salomu i Hartlebenove *Zahtjeve morala* u HZK-u u Zagrebu.

neizrečeno i skriveno među redcima, vještije izražava tajanstvenu atmosferu strašnoga prizora. Druga je *Saloma* pjesma slutnje, u kojoj čitatelj, kao i Saloma, i stanovnici kraljevskoga dvora u svijetu teksta, mogu tek predosjećati što je izvor nelagode u noćnoj tami koja ih okružuje. Pjesma tako bolje odražava čitatelju i gledatelju Wildeove drame nepronichnu i neshvatljivu Salominu požudu, ali bolje izražava i Salomino naslućivanje vlastitih novih pobuda koje je obuzimaju čim na početku drame prvi put čuje Johanaanov glas. Dvadeset stihova prve pjesme zgnusnuto je u prvi katren druge tako što je cijeli prizor cjelivanja prorokove glave sveden na ključne motive elegantnom hladnoćom: „I stajala je sama u ponoć pod palmom – / I upirući pogled u mrtvo, krasno lice / Cjelivala mu usne i toplu krv i suze / I gladila mu rukom svilne trepavice...“ (*ibid.*, 189) Druga strofa obilježena je usporedbom Salome sa saronskom ružom koja dršće na noćnome vjetru i sanja bolnu ljubav u snježnoj mjeseci, pa ta dojmljiva slika ne priziva samo tipične Wildeove motive nego i neobično poetične vajldovske usporedbe, kao i završni stihovi u kojima se traci mjeseci nad kraljevskim domom prosipaju kao smrt i strašna avet. Oblikovana kao pjesma sablasne atmosfere i suptilne erotičnosti druga je Galovićeve *Saloma* iznimno zanimljiva lirska preobrazba (dijela) predstave. Također, usporedba dviju Galovićevih lirskih *Saloma* svjedoči i o razvoju pjesnikova izraza, ali i o složenim učincima što ih je opojni Wildeov tekst imao na rafiniranje književnoga jezika hrvatske moderne.

Početak svibnja 1906. godine Galović je u prozi napisao svoj prvi objavljeni dramski tekst *Tamara*, koji će kasnije preoblikovati i u inačicu u stihu. Ta druga inačica bila je izvedena u Hrvatskome zemaljskom kazalištu u Zagrebu 12. rujna 1907. godine. Drama je nastala obradom motiva iz Ljermontovljeve poeme *Demon*, ali Nikola Batušić svojom analizom pokazuje da je raskošno zamišljenom scenografijom napućenom secesionističkim rekvizitima, oblikovanjem naslovne junakinje kao tipične fatalne žene, zavodnice koja se odbačena pretvara u osvetnicu, te tako stvorenim *Stimmungom* Galović nesumnjivo nasljedovao mnogo i od Wildeove morbidne erotike iz *Salome* (Batušić 2001: 234/235).

V.

Krajem svibnja 1906. godine Wildeova se *Saloma* ponovno izvodila na zagrebačkoj pozornici. Toga je puta u naslovnoj ulozi bila gošća Isa Grégrova. Dva osvrta na tu predstavu iznose oprečne stavove prema glumičinj izvedbi. Dok kritika u listu *Hrvatstvo* izvedbu Grégrove smatra znatno slabijom od prošlogodišnje izvedbe Hermine Šumovske, i u glumi i u plesu, književnik i kazališni kritičar Vladimir Lunaček u osvrtu na predstavu u *Obzoru* svoj doživljaj glumičine izvedbe oblikovao je kao sugestivni književnoumjetnički tekst. Prema

Lunačeku Saloma je na pozornici isprva djelovala kao da je zaposjeda demon, a zatim se postupno preobrazila u krvožednu zvijer:

„Saloma prikazala nam se kao jedna od onih demonskih bića u kojima ne teče krv već neka mješavina smrti i života, a koje pokreće neki demon, koji je sakrio svoju groznu glavu u njeno srce i razmahao tamna i teška svoja krila tamo izpod bujnih grudi...

Vidite li tu panterku spodobu, što lako potiskuje svoje sandale sa vrućeg kamena tla, kako se šulja u srce Herodovo, da mu ga izgrebe oštrim plamsajem svojih očiju. Jeste li slijedili okom gdjicu Grégrovu kako se šulja u njega pod sjenom paoma, a u svjetlu mjesečeve krvi. Jeste li ju vidjeli, kako mu je razdirala grudi, zagledala u kraljevo srce tražeći Johanaana. U krvi srca kraljeva ga nađe, u krvi ga dobije. Ne njega celoga već glavu njegovu za svoje oči, za svoje usne, za svoje krilo. Noge su joj otežčale i tromo se povlače tlom, ramena joj zadrktala kao krila leptirova. Nasmije se na pola ludim smiehom, u njenom grlu zvjersko rikanje užitka, težak disaj i sve tiše i tiše biva oko nje, a sve laglje stišava bura u njoj. Izgara veliki jedan plam na oltaru vječnog užitka.“ (Lunaček 1906: 9)

Lunačekov opis svjedoči o zatravljenosti glumičinom izvedbom te o opsesiji demonskom i zvjerskom naravi fatalne žene tako što popularni književni lik i jedna njegova scenska interpretacija za njega postaju platnom na koje se projiciraju mnogobrojne onovremene pseudoznanstvene i popularnokulturne predodžbe o ženskom.⁶⁷ Takav stilski izljev kritičareva gotovo voajerskoga oduševljenja izvedbom, u kojoj su, čini se, opasni promatrači vrebali iz polutame s objiju strana rampe, priziva još dvije hrvatske *Salome*, obje u obradi Miroslava Krležea. Dvadesetjednogodišnji Krleža odnio je ravnateljstvu kazališta Josipu Bachu tekst svoje dramske *Salome* u lipnju 1914. godine, no ona je, kao i druge njegove rane drame odbijena, nakon čega je tekst preispisao više puta objavivši ga cjelovitoga tek 1963. godine. Svoju lirsku *Salomu* Krleža je objavio 1918. godine u časopisu *Savremenik* i potom sljedeće godine u zbirci *Pjesme III*. Na temelju strukture pjesme i motivike Zoran Kravar zaključuje da je lirski tekst, kao i istoimena drama, dugo doradivan, možda u rasponu od 1914. do 1918. godine.⁶⁸ U pjesmi se rimski časnik Kajo udvara ravnodušnoj Salomi, prikazanoj kao fatalnoj ženi kojom je Kajo posve opčinjen. Kravar ističe da je takav muško-ženski par prisutan u više Krležinih djela, od kojih su najpoznatiji Baločanski i Bobočka u romanu *Povratak Filipa*

⁶⁷ Već spomenutu analizu odabranih dramskih likova fatalnih žena u hrvatskoj književnosti prvih desetljeća 20. stoljeća, među kojima je i Krležina dramska *Saloma*, v. u: Čale Feldman 2012: 189–204.

⁶⁸ V. Kravar 2001: 169–172. Odmah valja istaknuti da je prva inačica pjesme, objavljena u časopisu *Savremenik*, bila podnaslovljena *Fragment iz eposa „Smrt Ivana Preteče“*, no u zbirci *Pjesme III* te u svim kasnijim izdanjima podnaslov glasi samo *fragment*.

Latinovicza, no ne spominje još jedan srodan Krležin par, Heliogabala i Šeherezadu, prikazan u zapisu iz dnevnčkih *Davnih dana*. Zanimljivo je da opis Salome u pjesmi nizom motiva neobično podsjeća na Lunačekov prikaz Salome u predstavi. Naime, obje su prikazane kao egzotične ljepotice na užarenome istočnjačkom suncu, obje pulsiraju životnom energijom, obje su uspoređene s različitim grabežljivim životinjama željnima krvi i povezane s drugim motivima iz prirode te se u prikazu objiju rabe motivi vatre, ognja i plamena – Krležina Saloma „gestom mlade tigricice i žene / krv Kaju pije / u požaru slanom mamenoga žara“ (Krleža 1969: 97), „(k)ô voće miriše Salome zrelo tijelo / i bedra joj i grudi sve žežu rimsku krv“ (*ibid.*, 99).

Sličnosti između dvaju prikaza fatalne žene, koja je opisana kao egzotična i neodoljiva grabežljivica pod užarenim istočnjačkim suncem, ne trebaju nas navesti na zaključak da Krleža izravno preuzima elemente Lunačekova prikaza ili bilo kojega drugog sličnoga prikaza koji se lako mogao pronaći u onovremenim književnim i neknjiževnim tekstovima, nego pokazuju da Krležin opis neizravno upućuje na sve te prikaze stvarajući u pjesmi lik koji je istodobno i hiperbola i kolaž tipičnih i tadašnjim čitateljima lako prepoznatljivih motiva i stilskih obilježja, koje Krleža preispisuje na sebi svojstven način. Kao što će uskoro pokazati i iscrpna analiza Krležine dramske *Salome*, Wildeov utjecaj nije vidljiv samo u obradi poznate priče o zloglasnoj fatalnoj ženi nego i u uprizorenju jezične igre koja stvara tekst svjestan toga da je tekst, i to ponajviše zahvaljujući Salominu povlaštenomu uvidu. Čini se da tajna njezine neobjašnjive privlačnosti i privilegiranoga uvida proizlazi iz njezina jezičnoga majstorstva i iz svijesti da je svijet koji ona i drugi likovi nastanjuju tek nakupina riječi i tipičnih motiva, tako tipičnih, kao što smo vidjeli, da su prekoračili granice književnih tekstova i napučili novinske članke i svakodnevni govor. Krležina pjesma odmah se podnaslovom predstavlja kao *fragment*, dio većega teksta, necjelovit i nesposoban zadovoljiti čitatelja koji želi – baš kao i Kajo u pjesmi – cijelu *Salomu*/Salomu. No ta će želja ostati neispunjenom jer je na kraju Kajo taj kojega je pokorila nezadovoljiva žena, kao što je i čitatelj zbunjen kapitulirao pred neprotumačivom pjesmom. Prva strofa opisuje scenografiju tako da se čitatelj ne može uživjeti u fikcijski svijet pjesme, te ostaje svjestan da je ono što čita konstruirano riječima. Takav se učinak ne postiže samo nepravilnom i pomalo neobičnom rimom, nego i ponavljanjem prvoga retka strofe kao posljednjega u istoj strofi, ali s drukčijim poretkom riječi, možda i radi rimovanja zadnjega distiha sekstine: *U vrijeme je ono tiha jesen bila. – Jesen tiha bila je u vrijeme ono*. Ponavljanje stiha koje je ostvareno izmijenjenim redosljedom riječi podsjeća da je krajolik samo scenografija izgrađena riječima i da se lako može presložiti na drukčije načine. Također, mogućnost takva preslagivanja ili takve izmjene scenografije može se tumačiti i kao ironizacija historicističke mode preodijevanja likova u različite povijesne kostime pred odgovarajućim,

prikladno aranžiranim pozadinama. To je važno jer pokazuje da historicistička pomodnost nije poetsko-svjetonazorski horizont Krležine pjesme, nego je prevladana konvencija razumijevanje koje je uvučeno u svijet samoga teksta, a dodatni se argumenti za tu tezu lako mogu pronaći u eskapističkim svjetovima, primjerice, Vidrićevih ili Galovićevih pjesama, u kojima rubovi lirske scenografije nisu vidljivi unutar teksta, nego se podudaraju s granicama teksta. Uostalom, takvo neobično rimovanje djelomično evocira i najraniju, u *Davnim danima* očuvanu, Krležinu liriku koja nastaje pod snažnim Matoševim utjecajem, pa nas rima *bono – ono* podsjeća na Krležinu pjesmu *Fantaisie musicale*, koja je, kao prva u nizu, umetnuta u *Davne dane* pod nadnevkom 3. studenoga 1914. godine i u kojoj se rimuju riječi *Oriona – Madona – vasiona – poltrona – bona*, u čemu je Kravar prepoznao Matošev utjecaj (Kravar, 1993). Pridjev *bon* pronaći ćemo u tri Matoševe pjesme, no za prvu strofu lirske *Salome* najzanimljivija je pjesma *Kod kuće*, isprva uklopljena u završni dio (četvrti „plač“) Matoševa putopisa *Kod kuće* (1905.), iz kojega je kasnije izdvojena pod istim naslovom. Osim što prva strofa Krležine pjesme i Matoševa pjesma stvaraju sliku krajolika koja nalikuje na reminiscenciju, Krležinu aluziju na Matoša možemo razaznati i u jezičnoj igri kojom se riječi svode na zvukovni gradivni element. Naime, Matoševa pjesma završava stihovima u kojima se značenje rasplinjuje u ritmičkoj igri koja, osim povijesnopolitičke konotacije, možda sugerira i jednolik ritam zvonjave: „O, monotona naša zvona bona / Kroz vaše psalme šapće vasiona: / Harum – farum – larum – hedervarum – / Reliquiae reliquiarum!“ (Matoš SD V: 58) Krleža tako u pjesmu koja ističe papirnatost vlastitoga svijeta umeće i intertekstnu poveznicu s Matoševim poznatim putopisom koji je, znakovito, oblikovan poput složenoga i naglašeno antimimetičkoga kolaža tekstova. Usporedivo sa situacijom u prvoj strofi, u posljednjoj strofi Krležine *Salome* mjesto zbivanja bit će oblikovano uz aluzije na Herodovu palaču, podsjećajući čitatelja još jednom da je svijet u pjesmi svijet iz drugoga teksta, teksta Krležine drame, koja i sama preispisuje i rekonstruira jedan drugi svijet, svijet Wildeove drame, koja je, kao što je već istaknuto, i prve čitatelje podsjećala na „mozaik“ i na „*Otok glasova*“. U drugoj strofi Salomin je lik oblikovan nizom riječi koji se semantički i konotacijski nadovezuje na motiv *vatre*, njezin je lik strukturiran gomilanjem sinonima, koji od Salome tvore metaforičku lomaču strasti, na kojoj će Kajo sagorjeti. Kad Kajo kasnije progovori, on sebe i Salomu opisuje rabeći motive iz poetskoga registra književnoga vitalizma, jednoga od popularnih stilskih izbora u književnosti hrvatske moderne. Njegov je govor tako bogato iskićen tipičnim vitalističkim slikama da, kada pozove Salomu da mu se pridruži u slavljenju svete pramajke zemlje, koja će zaliječiti sve boli, zvuči poput cvrčka iz poznatoga Nazorova ditiramba, koji je objavljen u zbirci *Lirika* 1910. godine. Na Kajinu nesreću, Saloma je posve svjesna da je zemlja, koju je Kajo tako zanosno veličao,

jednako fiktivna kao i sve drugo što ih okružuje, pa su njezine prve izgovorene riječi: „Sve to je Ništa! / Sve to je samo skvrčen ludi grč! / Sve cjelov je i krv, i meso, i praznina! / I sve je samo bol, bol ranjenih živina, / I nema sna, ni omame, ni vina!“ Kad konačno popusti pred Kajinim zamolbama, „sviju prelja plete niti i svih Arahna, / i dok cjelov njen kô vatreni mak žeže, / tkivo pada nevidljive mreže.“ (Krleža 1969: 100) Arhetip žene predilje tako se, aluzijom na starogrčki mit, preoblikuje u opako žensko čudovište koje zarobljuje ošamućenoga mužjaka, a pritom se priziva i etimologija riječi tekst jer *textus* je također tkan. Tako je Saloma, prepredena žena pauk, prikazana kao gospodarica jezika i teksta, pa Kajo, „koji je veterana cijele legione / vodio u smrt i kugu i žuticu, / on osjeća u sebi zube bijele nemani, / on osjeća i otrov i ženu i ljuticu“ te, dok opčinjen i ošamućen leži pod Salominim nogama „kô vrelo žubori omamljen mu govor, / pun zvijezda i laži, mudrosti i dima, / pun boli i pun tužnih starih rima.“ (*ibid.*, 101) Na kraju, omamljeni Kajin govor nije ništa više od tužnih starih rima, poput onih koje je perorirao u središnjemu dijelu pjesme obilno rabeći tipične vitalističke motive. Krležina Saloma tako postaje paukoliko biće koje vrebava iz mreže tekstova, mnogobrojnih isprepletenih tekstova književnosti hrvatske moderne u kojima je preispisivana i preoblikovana kao uzorna figura fatalne žene istkavši složen Wildeov intertekst.

Ne čudi stoga da je u proznome fragmentu u *Davnim danima* pod nadnevkom 2. svibnja 1916. pripovjedač zamislio još jednu egzotičnu istočnjačku priču o još jednoj pogubnoj gospodarici jezika: „ja pišem (u mislima) svoju Šeherezadu, na uspomenu Oscara Wildea i u čast Bakstovu. (...) Napisao bih posljednju noć u 'Tisuću i jednoj noći', kada je Šeherezada ispričala Velikom Padišahu svoju posljednju legendu i kada se taj lirski opijum pretvorio u strašnu zbilju stvarnosti.“ (Krleža 1956: 151) Šeherezada, „prepredena i lukava čarobnica, ingeniozna poetesa“ (*ibid.*, 153), omamila je čudovišnoga autokrata Heliogabala, koji utjelovljuje sve što je u čovjeku „slijepo, zvjersko i neljudsko“ i što se zove „oficirska satrapija“ (*ibid.*, 152), baš svojim opijumski opojnim pripovijedanjem priče opis koje je Krleža istkao kao egzotičan, Wildeovim arabeskama prošaran ćilim, s kakvim je u jednome od prvih osvrta na zagrebačku premijeru Wildeove *Salome* bila uspoređena i drama: „Ova je drama pjesma. Pjesma strasti... bogati sag najoprečnijih čuvstava.“⁶⁹ Šeherezada „govori o zvijezdama tako sigurno i uzvišeno te se čitava grimizna i narančasta smaragdna sazvjježđa krune s njenih arahnoidnih, od vina i od toplog sjemena kao noćna rosa vlažnih prstiju“ (153), stoga nas podsjeća na Krležinu lirsku Salomu, ne samo zbog aluzije na mitsku predilju nego i zbog astralnoga motiva, kojemu obje teže jer su, naizgled, prezasićene zemaljskim trivijalnostima,

⁶⁹ Anonimno (1905) *Saloma od Oskara Wildea*.

ali zapravo jer se tako simbolički povezuju s prostranstvima nesputane mašte i stvaralaštva, koje im i omogućuje da vide onkraj vidljivoga i osmisle svjetove u kojima će prevladati monotoniju šablona koje ih okružuju. Na kraju Krležine (i) Šeherezadine priče, čim popusti čarolija pripovijedanja – izvedena s pomoću motiva karakterističnih za Wildea, kojima je priča protkana – Šeherezada obavještava Heliogabala da ga je zarazila gubom. Ona se tako potvrđuje kao nenadmašna pripovjedačica porazivši okrutnoga vladara vješto istkanom fantastičnom pričom, koju je Krleža odlučio isplesti po uzoru na Wildea, jer, čini se, ne postoji jezik koji je toliko opojan niti stil koji bi bio prikladniji da se ispiše tekst svjestan vlastite ispisanosti, priča o priči u priči. Nakon te pripovijesti dnevnički pripovjedač naglo nas vraća na krov kasarne, medicinski koncizno iznosu svoju dijagnozu te priznaje da piše u mislima jednu vajldovsku varijaciju kakvih je napisao već cijeli ciklus, pa spominje *Legendu*, *Sodonski bakanal* i *Salomu*, no odmah odbacuje ideju da bi mogao napisati nove takve varijacije tvrdeći da je sve to „običan primjer šablone u literaturi“ i konstatirajući da „(o)teti se šablone, to u umjetnosti znači biti ili ne biti.“ (154) Međutim, upitno je je li se Krleža doista odrekao Wildea i na njegovu tragu nastaloga esteticizma tako lako kao što dnevnički pripovjedač odlučno tvrdi 1916. godine, stoga ćemo se *Davnim danima*, pa i *Legendi*, još vratiti.

VI.

U mreži tekstova pred nama tajanstvena demonska žena postupno se preobrazila u enigmatično biće koje ne vlada samo misterijem ljubavi i seksa nego i zagonetkom jezika. Čini se da se Wildeova Salomé, koja u francuskome izvorniku opčinjena Jokanaanovim riječima tek osvješćuje mračne tajne ljubavi i strasti, iz odijela iskrojena prema modelima i uzorcima iz (njemačkoga prijevoda) Wildeova motivsko-stilskoga kataloga postupno preodijeva u novo rafinirano retoričko ruho preobražavajući se u utjelovljenje životne sile prikladno uobličeno motivima i postupcima iz vitalističkoga stilsko-poetskog kataloga.⁷⁰ Važno je zamijetiti da, barem u Krležinim tekstovima, Salomin lik i njoj slični likovi ne nasljeđuju samo zao glas i luksuzno jezično ruho nego i Wildeovu svijest o skliskosti jezika i o njegovoj svjetotvornoj moći. Elementi obaju tih registara, Wildeova esteticizma (koji je djelomično usporediv sa secesionističkim stilom) i vitalizma, u koji su segmenti Wildeova interteksta postupno prevedeni i preoblikovani, bit će sastavnim dijelom Krležinih tekstova i dugo nakon što popusti

⁷⁰ Analizu pojedinih pravaca koji čine stilski pluralizam hrvatske moderne v. u: Žmegač 1997. Žmegač pojedine Wildeove estetičke proglose uspoređuje s obilježjima secesijskoga stila bečkoga *fin de sièclea*, no analiza izložena u ovome radu pokazuje da je Wildeov stil, barem kad je u pitanju diskurs *Salomé*, u književnosti hrvatske moderne postupno preveden (i) u jezik vitalizma. O vitalističkim slojevima u pojedinim Krležinim djelima v. u: Kravar 2005.

prvotna pomodna pomama za Wildeom, pa ti tragovi mogu biti čitani kao raznoliki znakovi Wildea razasuti Krležinim djelima. Primjerice, pojedine novele iz glembajevskoga ciklusa bit će drapirane esteticističkim tapetama, *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.) bit će ispunjen zaostacima esteticističke i vitalističke motivike, a Leoneova osuda dobrotvornoga rada barunice Castelli u drami *Gospoda Glembajevi* (1928.) podsjetit će na Wildeovu kritiku milostinje iz eseja *Socijalizam i ljudska duša*, svjedočeći i o bitno drukčijim odjecima Wildea u Krležinu djelu. Upravo se na Krležinu primjeru, osobito u usporedbi s Galovićem, može vidjeti koliko različiti i dugotrajni mogu biti višestruki utjecaji prijevoda pojedinih djela te koliko mogu biti složene stilske i poetičke transformacije i refiguracije koje njihovi autori – ili predodžbe o njima – pokreću, modernizirajući trajno pojedini književni prostor.

3. 2. Zavodljivi jezici – Krležina *Saloma* i vajldovski esteticizam

I.

Čitanje Krležine *Salome* koje slijedi polazi od pretpostavke da taj dramski tekst uprizoruje proces naizgled nedovršivih preispisivanja i naizgled nezaustavljivih reinterpetacija, koji je zapravo inherentan Krležinu odnosu prema svim njegovim tekstovima. *Saloma* je zanimljiva u svjetlu interesa za Krležin odnos prema jeziku (vlastitih djela) iz više razloga. Naime, već su paratekstni okviri u koje se uglavljivala neizostavno isticali njezin palimpsestni karakter premda, kao što će se nastojati pokazati, ta prepoznata preispisivanost *Salome* najčešće nije osobito nadahnjivala interpretacije dramskoga teksta ili potaknula na to da se produbi uvid u njegovu strukturu. Također, povijest njezina prekrajanja, koja obuhvaća razdoblje od čak pola stoljeća, povezuje najranije razdoblje Krležina stvaralaštva – u kojemu ne pronalazi cjelovit i pouzdan prototekst, nego fragmente različitih inačica popraćene naknadno uobličanim autorovim komentarima koji ih nerijetko radikalno preoznačuju i rekontekstualiziraju u polemičke svrhe – s autorovom poslijeratnom, kasnom stvaralačkom fazom, kad su Krležini iskazi o poetsko-stilskim utjecajima, poput vajldovskoga esteticizma, koji su navodno bili presudni za najraniju fazu kojoj pripada i prva inačica *Salome*, izrazito negativni.⁷¹

⁷¹ U članku o *Salomi* u *Krležijani* Boris Senker piše: „Prema podacima u *Davnim danima* i polemici s J. Bachom, Krleža je prvu inačicu *Salome* pisao od zime 1913. do ljeta 1914., dakle u doba kad nastaje *Legenda, Maskerata* i, vjerojatno, neke od izgubljenih mladenačkih drama, drugu inačicu u prosincu 1914. (jer mu je Bach u srpnju te godine vratio rukopis...), a treću u ožujku 1918. Tada je tu dramu, koju određuje kao *prelude* 'hebrejskoj pentalogiji', odn. dio 'biblijskog ciklusa', podijelio u tri čina. Radu na tekstu, koji krati u jednočinku, vraća se u 50-im godinama, kad dva oveća fragmenta (vjerojatno prerađen negdašnji prvi čin) tiska u sklopu dnevničko-memoarskih zapisa u časopisu *Republika* (1954, 2–3 i 1955, 7) te pretiskuje u istome kontekstu u knjizi *Davni dani* (Zagreb, 1956). Dogotovljena, posljednja inačica tiskana je, međutim, tek 1963. u *Forumu* (br. 10), pa je zbog toga *Saloma* prvi put uvrštena u knjigu *Legende* tek u ‚Zorinu‘ drugome izdanju (Zagreb, 1967)“ (1999: 300) Lada

Čini se da su dosadašnje, doduše malobrojne interpretacije toga Krležina teksta, drami nadređivale dnevničko-memoarske komentare iz *Davnih dana*, koji su i poslužili kao okvir prvim dvama objavljenim dramskim fragmentima. Naime, autorove su se, u različitim trenutcima i u različitim tekstovima pribilježene, razasute glose čitale kao istinitiji, pouzdaniji ili, što je podosta problematično, osobito kad se u obzir uzmu obilježja Krležina stila u dnevničkim zapisima, navodno manje literarni komentari, pa onda i relevantniji za analizu književnoga teksta unatoč tomu što se, paradoksalno, sadržaj tih autorovih komentara stalno mijenjao upozoravajući tako pomalo razigrano na vlastitu referencijsku nepouzdanost.⁷² Problem tumačenja teksta osloncem o autorova tumačenja, čitanje koje slijedi nastojat će iskoristiti na nov način jer čini se da su mnogi tumači *Salome* zapravo upadali u istu klopku u koju su se prvotno uhvatili Salomini sugovornici u samoj drami. Ako pretpostavimo da su i Krleža i Saloma uspješno zaveli i na krivi trag naveli upravo svojim jezičnim manipulacijama, slijedeći Salominu napomenu („Često nije važno šta se govori, nego kako...“, Krleža 1967: 286), zanemarit ćemo na trenutak sadržaj Krležinih iskaza o drami i o njezinu značenju i pokušati sam proces upornoga preoznačivanja smisla ili poruke cijele drame, njezina simboličnoga preispisivanja i prekrajanja, promatrana kao niz unatražnih preslagivanja i analeptičkih pomaka, usporediti s unutarnjim dramaturškim mehanizmom kojim se Salominim govorom postupno oblikuju cjelovit dramski tekst i njezin konačni trijumf. Kad se pomno analiziraju jezik Krležine *Salome*/Salome i mehanizmi njezine omame, obmane i manipulacije jezikom, moći će se iz drukčije perspektive sagledati i više puta problematiziran Krležin odnos prema Wildeovu predlošku. Analiza koja slijedi pokazat će, kao i dosad izložene interpretacije, da nije dovoljno samo popisati za Wildea tipične motive i situacije pa ih (ne) prepoznati u Krležinu tekstu ili se osloniti na Krležine iskaze o svojim dugovima ovom ili onomu autoru jer je u *Salomi* tragove Wildeova utjecaja plodonosno tražiti upravo u Krležinu odnosu prema jeziku i pisanju uopće, za što se, kao što se odmah istaknulo, ta drama smatra oglednim tekstom.

Čale Feldman također naglašuje gotovo sablasnu interpretativnu primamljivost *Salomine* „sudbin(e) uzastopnog prekrajanja, alegorijskih preimenovanja i smještaja unutar različitih diskurzivnih obitavališta“ (2012: 196). Citati iz drame u ovome poglavlju preuzeti su iz drugoga Zorina izdanja iz 1967.

⁷² Poticajni osvrt na obilježja Krležina stila pisanja na podlozi kritike tradicionalnijih krležoloških pristupa iznosi Tomislav Brlek: „Interpretativna procedura što je diktira navedeni krležološki *credo* – tumačenje teksta u kontekstu političke povijesti, umjesto čitanja konteksta u tekstu Krležina pisma – književnost isključuje *a priori*.“ (2016: 19).

II.

Mate Lončar prvim je cjelovitim osvrtom na Krležinu *Salomu* i njezin nastanak 1967. godine zapravo zacrtao smjer u kojemu su se kretala više-manje sva kasnija istraživanja toga dramskog teksta. Lončar tako na temelju autorovih zapisa pokušava popisati inačice teksta i sažeto opisati njihov međusobni odnos, oslanjajući se ponajviše na bilješke u *Davnim danima* i prepisku s Josipom Bachom, kako ju je Krležu uobličio i u *Plamenu* objavio 1919. godine, ali i na kasnije Krležine osvrte na rano dramsko stvaralaštvo u esejima iz 1920-ih ili u *Osječkom predavanju*. Ispisujući svoju interpretaciju Krležine drame kao rekonstrukciju Krležinih interpretacija vlastite drame, Lončar ističe da kasnije inačice *Salome* svjedoče o oslobađanju od Wildeova utjecaja. Tu antivajldovsku tendenciju Lončar je isprepleo s antimitskim usmjerenjem drame, što je obilježilo sve kasnije pristupe tekstu.⁷³ Premda Lončar popisuje i druge Krležine književne tekstove koji nastaju otprilike kad i *Saloma* i s dramom dijele pojedine motive (drama *Legenda*, drama *Sodoma*, simfonija *Sodonski bakanal*, drama *U predvečerje*, *Pjesma Čovjeka i Žene u predvečerje*, drama *Adam i Eva*, pjesma *Eva*, pjesma *Saloma*) i njegovo i kasnija bavljenja Krležinom dramom interes su zadržala na čitanju teksta u okviru autorovih dnevničko-polemičkih komentara, a ne u dobrome društvu književnih srodnika. U svojoj interpretaciji drame Lončar, djelomično na Donatovu tragu, polazi od pretpostavke da je *Saloma* „dramska legenda ironične koncepcije i strukture“ i „parodijska predstava“ (1967: 263), u kojoj je *Saloma* „nosilac kritičko-ironičnog govora i kretnji“ dok u didaskalijama do izražaja dolazi „ironična prisutnost i komentari samog autora“ (265), koji se u pomoćnome tekstu distancira od dramskih i kazališnih konvencija koje su obilježile njegovo mladenačko stvaralaštvo. No dok možemo prihvatiti implikacije o *Salomi* kao o izrazito sebesvjesnome i autoreferencijalnošću obilježenome tekstu, kojim gospodari Salomin lik kao „vrelo magije zlih, divnih i krvavih riječi i kretnji“ (262, istaknuo I. M.), Lončara iznimno važna i korisna zamjedba o višestrukoj i višerazinskoj ironičnoj koncepciji drame – koja očito proizlazi i iz osobite uporabe jezika i njegova odnosa prema samomu sebi, tj. različitim svojim ostvarajima – iz teksta odvodi natrag u *Davne dane*, u kojima on u Krležinim sugestijama o simboličnim značenjima *Salome*, *Judeje* i *Johanaana* pronalazi „ključ već izgrađenog djela, a istodobno i osnov za zasnivanje interpretacije ironije proroka i uopće shvatanje ironične strukture ove Krležine dramske legende“ (271). Valja se stoga, prije nego što se upustimo u analizu same

⁷³ „Krležin otklon od Uajlda toliko je naglašen i osviješćen da se time bez sumnje može označiti kao kraj najranije faze njegovog stvaranja. 'Otet se šablona, to u umjetnosti znači biti ili ne biti.' Zapisuje to Krležu tvrdo i odlučno u *Davnim danima* (maja 1916), poslije nešto sentimentalnog i sjetnog kazivanja da čitave noći piše uajldovske varijacije, ali sada samo u mislima, ne i stvarno...“ (1967: 256) „Upravo tada i nastaje ono prelomno doba Krležina umjetničkog stvaranja i usmjerenosti uopće, kada se 'lirski opijum pretvorio u strašnu zbilju stvarnosti'...“ (269).

drame, pozabaviti interpretacijskim ključem navodno pohranjenim među stranicama *Davnih dana*.

Pažljivo oslušujući mnogoglasje Krležinih *Davnih dana*, Suzana Marjanić jedno od poglavlja svoje studije o Krležinim dnevniciškim zapisima posvećuje upravo fragmentima *Salome* u tome tekstu, najavljujući već naslovom poglavlja mnogoznačnost naslovne junakinje u Krležinim zapisima: „Saloma *isprva* kao Hrvatica, a iz perspektive *Pijane novembarske noći 1918* kao *trikolorna eshaezijska Ravijojla*“ (2005: 101). Kao što ističe autorica, u ulozi Johanaana kao lažnoga proroka u *Davnim danima* javljaju se Ivan Meštrović (iz perspektive 1916.), a zatim i Ivo Vojnović (iz perspektive 1918.).⁷⁴ Autorica fragmente *Salome* čita kao dvostruku subverziju – s jedne strane, Wildeova esteticizma, upravo na podlozi tema i motiva koji su tipični za irskoga pisca i, s druge strane, Krležina dramskoga prvijenca *Legende*, koju prepoznaje u razaranju secesijskoga ornamentalizma: „Umjesto Wildeove preciozne ornamentalnosti jezika, Krležina *Saloma* započinje Salominim *agresivnim nihilizmom*, kostativima *stanja dosade* (jedino *ljudska životinja* može osjetiti *dosadu*) i metaforikom *kyon-stanja*“ (124). No u retrospektivnome memoarskom zapisu *Pijana novembarska noć 1918* (iz perspektive 1942.) Saloma i Johanaan podliježu još jednom u dugome nizu preoznačivanja – Saloma od dobre Hrvatice postaje jugoslavenskom demokratskom ženom, poistovjećenom sa Zofkom Kveder-Jelovšek-Demetrović, Zlatom Kovačević-Lopašić i Olgom Krnic-Peleš, a Johanaan postaje sinegdohom za odsječene domobranske glave. Koliko je god, da bi se čitali *Davni dani*, neophodno analizirati složene i višesmjernje odnose što ih taj labirintni dnevničko-memoarski zapis, stalno se preispisujući i tako ističući svoj palimpsestni i mnogoglasni karakter, uspostavlja s fragmentima *Salome*, koje u sebi strateški utjelovljuje i neumorno resemantizira, istodobno je problematično tumačiti cjelinu dramskoga teksta tako što će se tekst podređivati Krležinim iskazima o njemu, koji su nastajali u različitim trenutcima i nerijetko se posve međusobno razlikuju. Iz analize *Davnih dana* Suzane Marjanić očito je da taj slojeviti i premreženi tekst, u kojemu *Saloma/Saloma* i Johanaan dobivaju stalno nova i nova značenja, teško može poslužiti kao „ključ“ i „osnov za zasnivanje interpretacije“ na način na koji je poslužio Lončaru, ali i drugim kasnijim tumačima. Ako nam opsesivno preispisivanje, koje obilježava teksturu *Davnih dana*, ali i dramske *Salome*, te međusoban odnos tih tekstova, išta može otkriti, onda je to uvid da jedinstvenoga i konačnoga značenja ili smisla teksta – *nema*. Umjesto ključa tako pronalazimo potencijalnu strategiju za čitanje koja nas može odvesti u

⁷⁴ U bilješci 111. na str. 119. autoričine studije navode se i drugi mogući referenti sintagme „lažni prorok“, poput Koste Strajića, Mitra Mitrinovića, ali i Milana Marjanovića, Andrije Milčinovića, Franje Račkog i Dragana Prohaske u ulozi farizeja.

različitim smjerovima. Kad se ta dva teksta sagledaju na ovakav način, čini se da Krleža zapravo reproducira ili obnavlja *Salominu*/Salominu gestu promjene značenja uklapanjem postojeće konfiguracije znakova u nove kontekste ili izokretanjem perspektive iz koje se njihovi odnosi promatraju, na što će kao na bitan Salomin retorički manevar pokušati ukazati čitanje koje slijedi. Krleža zapravo oponaša Salominu gestu potvrđujući tako procesom stalnih reinterpretacija ili metatekstnih pomaka onu staru Wildeovu da život oponaša umjetnost. Simptomatično je stoga na još jednoj razini što baš fragmentom *Salome* započinju *Davni dani* jer taj dramski tekst u svojim osnovnim dramaturškim strategijama utjelovljuje procedure koje su u temelju Krležina pisanja – stalno preispisivanje i reinterpretiranje, obračun sa sugovornikom citiranjem njegovih replika koje se analitički čereče i inzistiranje na moći dobro uobličena jezika.⁷⁵ Interpretacija dramskoga teksta koja slijedi pokušat će ukazati na važnost tih postupaka za oblikovanje drame u cjelini i za Salomin ostvaraj njezinih ciljeva.

III.

Dosadašnja su čitanja Krležina lika Salome, tumačeći njezinu neodoljivu zavodljivost, naglasak najčešće stavljala na ljepotu njezina tijela. Lončar ističe da je „(s)ve što se zbiva u *Salomi* podložno magičnom zračenju žene“ (1967: 258), „koja omamljuje sve svojim tijelom“ (261), ali i da „Krležina Saloma govori duhovito i sablažnjivo, smjelo, izazivački i bizarno, lirski nadahnuto i ironično. Ona se zavodnički i prezrivo smije, znalački laska i opčinjava, nemilosrdno pokazuje judejska naličja, opsjeda, svladava i odbacuje.“ (263) Doista, čini se da Krležina Saloma ne omamljuje muškarce oko sebe i ne upravlja njima samo svojim izgledom nego prije svega svojim jezikom, svojim govorničkim umijećem, svojom sposobnošću da nijansira vlastite iskaze i stvara stalno nove prikaze stvarnosti. Antonija Primorac izdvojila je u svojem osvrtnu na dramu – nažalost, tek usput i tek zaključno – važnost Salomina govora, distancirajući se od interpretacija Vesne Stančić i Lidije Zozoli, koje su u prvi plan stavile naglašenu erotičnost i fatalnu privlačnost lika: „...nju ne definira njezina ženstvenost, niti je sputava njezina senzualnost (...) Ako je Wildeova Salomé ta koja gleda, i ta koja izražava žudnju, time izokrećući rodne uloge, Krležina Saloma jest ta koja govori“ (Primorac 2006: 128/129). Lada Čale Feldman dodatno je naglasila da Krležina Saloma „...nije senzualna nositeljica kostima niti demonski, enigmatični ekran tuđih projekcija, nego britko, intelektualno superiorno biće čija se volja očituje ponajprije u verbalnoj okretnosti i nemilosrdnoj

⁷⁵ Pišući o Krležinu odnosu prema riječima, jeziku i stilu, Brlek naglašuje da je Krležino pisanje obilježeno „(n)eprestanim kritičkim preispitivanjem ukupnog nasljeđa izražajnih konvencija, što zahtijeva neuobičajeno izraženu oblikotvornu samosvijest.“ (2016: 46)

demistifikaciji...“ (2012: 197). Na tragu Lončarova uvida o iznijansiranošću Salominih replika i o važnosti njezina govora, koju podcrtava Primorac i razrađuje Čale Feldman, potrebno je konačno pomno analizirati jezik Krležine *Salome*/Salome, pri čemu bi od pomoći moglo biti upravo Wildeovo, odnosno esteticističko shvaćanje jezika književnosti jer bi se tako moglo rasvijetliti i naličje Krležina antivajldovska pomaka u *Salomi*, na koji se redovito upozoravalo.

Poslužimo se stoga i ovom prilikom utjecajnom studijom *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle* (1986.), u kojoj se Linda Dowling pokušala odmaknuti od tradicionalnih pristupa dekadenciji u britanskoj književnosti s kraja 19. stoljeća, smatrajući da su se dotadašnja istraživanja bila suviše bavila *dekadentnim* epizodama iz života pojedinih pisaca, ponajviše Wildea, i da interes treba usmjeriti na osobito shvaćanje jezika i stila. Za autoricu je ono što se naziva književnom dekadencijom u britanskoj književnosti rezultat lingvističke krize prouzročene novim filološkim pristupima koji u drugoj polovici 19. stoljeća jezik počinju tretirati kao autonoman sustav, destabiliziravši pritom viktorijansko poimanje jezika, a tu krizu ona smatra važnom pozadinom djela Waltera Patera. Dowling pritom Paterov utjecaj na dekadentnu književnost smatra presudnim, ističući da će njegovu složenu razradu problema pisanja i stila Wilde iskoristiti kad u *Slici Dorianu Grayu* bude opisao „fatalnu knjigu“ i da će se Paterove razrađene ideje kasnije pojednostavljivati i prenaplaćavati te tako postupno svesti na neku vrstu slogana ili parodije. Dio postupaka tipičnih za tako shvaćan, dekadentni odnos prema jeziku, nastao trivijalizacijom Paterovih teza, Dowling uz druge tekstove oprimjeruje i djelom u kojemu su, prema njezinu mišljenju, parodijski zgusnuta temeljna obilježja dekadentnoga stila, tekstom *The Story of Venus and Tannhäuser* (1986./1907.) Aubreyja Beardsleyja. Taj tekst, podrivajući uzvišenu temu Wagnerove opere i svodeći je gotovo na pornografiju, u konačnici iznevjeruje i pornografske kodove te se pretvara u svojevrsnu samoparodiju, svodeći sve ljudske odnose na igru. U njemu se javljaju katalogi egzotičnih predmeta i upućuje se na druga književna djela, digresije se oblikuju kao stilske arabeske, česta je uporaba katahreze i arhaizama, žargona i stranih, najčešće francuskih riječi uklopljenih u engleski tekst. Svi ti postupci svijet oblikovan u djelu čine naglašeno papirnatim, a tekst i jezik djela sebesvjesnim i autoreferencijalnim pa autorica takav antireprezentacijski impuls engleskih dekadencija uspoređuje s važnošću sugestivnosti za Mallarméa i simboliste. Sve navedeno proizlazi iz ideje o autonomnosti jezika, koju dekadentni autori nerijetko tematiziraju kao nešto misteriozno ili opasno ili zavodljivo, što se može povezati s popularnošću toposa neiskazivosti i toposa fatalne knjige u njihovim djelima. Idejom autonomnoga jezika Wilde se, primjerice, bavi u *Slici Dorianu Grayu*, u *Portretu g. W. H.* te osobito u *Salomi*. Dowling ističe da je utjecaj nove filologije i Patera na Wilde vidljiv u tezi, iznesenoj i u eseju

Kritičar kao umjetnik i u *Slici*, da izraz postvaruje, odnosno da je jezik roditelj, a ne dijete misli, dok u *Salomé* na apokaliptičan način prikazuje svijet stvoren i uništen moćima osamostaljenoga jezika jer se u drami, uostalom, konačni preokret dogodi kad Herod Salomi *da riječ*. Treba se stoga upustiti u pomnije istraživanje jezičnih manevara Wildeove *Salome* ne bi li se taj analitički izlet iskoristio kao uvod u interpretaciju Krležine drame kojom će se drukčije rasvijetliti odnos Wildeova i Krležina teksta.

IV.

Karl Toepfer u knjižici *The Voice of Rapture. A Symbolist System of Ecstatic Speech in Oscar Wilde's Salome* (1991.) polazi od pretpostavke da u Wildeovoj drami nisu toliko neobični tema ili motivi koliko njezin jezik pa, obračunavši se na teorijskoj razini s pristupima koji su ekstazu tretirali kao izvanjezično stanje, izlaže minuciozno izvedeno čitanje toga dramskog teksta na engleskome jeziku. Da bi se shvatio Toepferov koncept ekstaze, važno je napomenuti da on taj pojam isprepliće s osobitim pristupom ambigvitetu i dramskomu tekstu. Kao uvod u analizu dominantnih postupaka u tekstu i, osobito, interpretaciju završnoga Salomina monologa, koji čita kao *glas zanosa (the voice of rapture)*, Toepfer tvrdi da se o ekstazi ne može razmišljati kao o bivanju izvan sebe koje bi podrazumijevalo i bivanje izvan jezika, nego kao o stanju koje pretpostavlja da smo, paradoksalno, istodobno i izvan jezika i u njemu, tj. da ne gledamo *kroz* jezik, nego *u* njega, što znači da se jezični medij više ne uzima zdravo za gotovo, kao prozirno sredstvo koje nam bezazleno pomaže razumijevati stvarnost. Ambigvitet, tj. dvoznačnost i mnogoznačnost, drugi je bitan pojam u Toepferovoj argumentaciji. Mnogoznačnost, prema njemu, ishodi iz potrebe za ponavljanim čitanjima istoga teksta. Različita značenja koja se pritom otkrivaju proizvode estetsko zadovoljstvo i imaju spoznajni učinak jer nova uočena značenja proizlaze iz izmijenjene percepcije. Simbolizam, prema autoru, počiva na bujanju gotovo mistične mnogoznačnosti te se kao književni pravac i način razumijevanja jezika oblikuje u opreci prema realizmu, koji se temelji na ideji o prozirnosti jezika i predstavlja dominantnu estetsku praksu liberalizma. Naglašenom ornamentalizacijom simbolizam ometa ekonomičnost komunikacije, privlači pozornost na sam jezik teksta i raskida navodno samorazumljive odnose između označitelja i referenata.⁷⁶ Također, Toepfer upravo dramski tekst, koji utjelovljuje podvojenost između pisma i govora jer je oblikovan kao pismo

⁷⁶ Toepfer tvrdi da Wildea od simbolizma (barem ako pravac poistovjetimo s Maeterlinckom) udaljuje odbijanje ideje da izvor lijepoga smjesti u nesvjesno, ali ga sa simbolizmom svakako povezuje osnaživanje moći označitelja (57). Takav interes za *označitelj* svakako je na jednoj razini vidljiv i u Krležinoj drami. O važnosti mnogoznačnosti simbola za simbolizam, kojemu stalno prijete „demon alegorije“, v. Balakian 1967: 164.

koje očekuje da će biti izgovoreno, smatra povlaštenim uprizorenjem drame tekstnoga utjelovljivanja i izražavanja tijela i govora, pa smatra da odnos ekstaze i govora valja proučiti upravo na primjeru dramskoga predloška. Stoga je Wildeova *Salomé*, kao simbolistički dramski tekst, za Toepfera povlašten predmet analize: „...u kontekstu simbolističke estetike ekstatična retorika ne podrazumijeva poseban leksik, sintaksu ili skup stilskih sredstava (poput metafora)... Nasuprot tomu, ekstatično stanje obilježeno je govornikovom preobrazbom jezika, koji inače pojedince povezuje u društvo, u sredstvo kojim se postiže uzvišena i odvažna osamljenost“ (1991: 56), stoga „cilj ekstatičnoga govornika nisu 'komunikacija' ili 'razumijevanje' (...) nego raskrivanje (...) samoga jezika...“ (60). Toepfer sustav ekstatičnoga govora tako naziva „čudovišnim zrcalom“, koje se postavlja nasuprot uobičajenom govoru pojedine društvene skupine udvajajući ga, razobličujući ga i raskrinkavajući njegove skrivene mehanizme.

Premda su Wildeova i Krležina *Saloma* po mnogočemu drukčiji tekstovi (u Krležinoj se drami, primjerice, ne može pronaći tip teksta poput završnoga monologa Wildeove *Salomé*), ono što ih povezuje svakako je osobit odnos prema jeziku i iznimno profinjena autoreferencijska svijest, pa bi dio Toepferovih uvida svakako na zanimljiv način mogao rasvijetliti Krležin tekst i njegovu naslovnu junakinju. Jezična preobrazba i očuđenje, o kojemu je ranije bilo riječi, prema Toepferu ostvaruju se tako što ekstatični govornik „...konstruira odnose između učestalo korištenih označitelja i njihovih referenata tako da se referenti čine namjerno neproničnima ili 'nepoznatima' pa se sva pozornost usmjerava na Jezik...“ (56). Što li drugo i čini Krležina *Saloma* dok vješto manipulira svojim muškim sugovornicima i dok predstavlja svoju životnu situaciju na stalno nove načine? Ona, kao što će se vidjeti, neprestano preslaguje neposloživu jezičnu slagalicu vlastite egzistencije, koju je sugovornicima teško pratiti i u koju je još teže proniknuti, jer svaku tu njezinu prezentaciju stanja stvari, a zapravo jezičnu konfiguraciju, tumače pretpostavljajući da je jezik samo sredstvo komunikacije. Preostaje stoga analizirati ostale postupke i situacije koji su usporedivi u objema dramama kad je u pitanju odnos prema jeziku, a koji prema Toepferu destabiliziraju percepciju i stvaraju mnogoznačnost. Zanimljivo je prisjetiti se zamjedbe Antonije Primorac, koja pri kraju svojega rada iznosi čest komentar, naime, da Wildeova *Saloma gleda*, čemu ona suprotstavlja svoj zaključak da Krležina *Saloma govori*. Iscrpnom analizom prvih šest stranica Wildeove drame Toepfer utvrđuje da su rečenice u kojima se tematizira govorenje najmanje tri puta češće od rečenica u kojima se tematizira gledanje, što dodatno iznenađuje kad se prisjetimo koliko je motiv pogleda i promatranja važan upravo za sam početak Wildeova teksta. Toepfer smatra da Wilde u drami uprizoruje svojevršno nadmetanje gledanja i govorenja kao dvaju modusa u

borbi za sredstvo reprezentacijske autentičnosti, u kojoj u konačnici prevlada snaga jezika jer se zapravo ništa ne vidi dok se ne izgovori. To stalno tematiziranje govora, koje Toepfer naziva „metalingvističkim referencama“ (112), kako će pokazati analiza Krležina teksta, sveprisutno je u njegovoj drami i tvori njezinu teksturu. U ostatku svoje temeljite analize Toepfer među bitne postupke ubraja paradoksalne opise i definicije koji stalnim dodavanjem novih sastavnica, neprekidnim preformulacijama i preimenovanjima, gube svaku stabilnost, čime sugovorniku (ali i čitatelju) izmiče pouzdana informacija (72). Premda Toepfer to ne spominje, taj je postupak usporediv sa stalnim ulančavanjem metafora pod kojima se gubi označeno (100), a nadovezuje se na čestu uporabu negacije i osporavanja, kojom se stvara atmosfera sumnje (80), kojoj doprinose i kontradikcije (114) zbunjujući sugovornike i čitatelje. Uskoro će se vidjeti da su sve to i strategije jezične manipulacije Krležine *Salome* – ona od prve replike ulančava nizove složenih metafora tako da značenje njezina naglašeno figurativnoga govora izmiče sugovornicima jer stalno redefinira i vlastiti položaj. Mijenjajući konfiguraciju jezičnih znakova u svojoj priči (njezin identitet proizlazi iz rodbinske premetaljke kojom iznenađuje ili zbunjuje sugovornike), ona uporno negira stavove svojih sugovornika i među njima izaziva nerazumijevanje. Obje *Salome*, iako na različite načine, negiraju cjelovit komunikacijski sustav zajednica kojima pripadaju.

Toepfer ističe da su za tekst Wildeove *Salome* bitne zapovijedi i proročanstva (83). Od tih dvaju performativa, zapovijedi su u govoru Krležine *Salome* zamijenjene molbama jer će ona zavodnički i koketno navoditi Kaja, Jahanaana i dvojicu generala da učine što želi, premda se u dijelu razgovora s Kajem poigrava i zapovjedničko-konjaničkim analogijama, a drevno proročanstvo ostvaruje sama pretvarajući tu davno izgovorenu riječ u djelo. Metafora, kao uzorno i povlašteno sredstvo kojim se proizvodi mnogoznačnost, sveprisutna je u Wildeovu tekstu i česta u govoru Krležine *Salome*, za razliku od govora njezinih sugovornika. Uz egzotične motive, kojima je napučen Wildeov tekst, i koji se javljaju u pojedinim dijelovima Krležine drame, poput središnjega Salomina monologa, u obama tekstovima prisutne su i, na različite načine ostvarene, egzotične kombinacije riječi (usp. Dowling 1986: 144), oblikovane često kao lanci usporedbe ili neobičnih metafora koje, prema Toepferu, označuju stalno preinačavanje, nadodavanje i prepravljavanje prethodno rečenoga, ali koje se mogu shvatiti i kao sinegdoha samoga procesa pisanja (usp. Brlek o Krležinu stilu, 2016: 39/40). Toepfer u tomu Wildeovu jezičnome i figurativnome preobilju prepoznaje dvostruku kritiku, s jedne strane, kritiku kasnoviktorijanskoga materijalističkog zgrtanja i, s druge strane, kritiku samoga jezika koji naslojavajući se prekriva i potiskuje stvarnost koju bi navodno trebao raskriti (101/102). Takve apstraktne metafore autor naziva „metalingvističkim performativima“ (105). Rad

metafore usporediv je zapravo s radom paradoksalnih aforizama i epigrama koji inače dominiraju Wildeovim komedijama, a znatno su rjeđi u njegovoj *Salomi*. Toepfer, doduše, ističe da Wildeove komedije ništa manje od *Salome* nisu pozabavljene kritikom materijalizma, dekora, maski i aristokratskom pozom (89), no valja pridodati da metafora, kao i paradoksalni aforizmi i epigrami, počiva na procesima kojima jezik podrija ustaljena vjerovanja i predodžbe te upozorava da stvari možda nisu kakvima se čine. Tako pristizemo do temeljne razlike između dviju *Saloma*, koju su dosadašnja tumačenja imenovala na drukčije načine. Toepfer naglašava da je za epigramski stil, koji obilježava Wildeove komedije, osobito tekst *Važno je zvati se Ernest*, svojstveno apstrahiranje i tematiziranje samoga jezika među likovima u drami na način koji se ne pojavljuje u *Salomi*. Likovi komedija, zahvaljujući paradoksima i epigramima, nerijetko sami tematiziraju uvjete u kojima govore i sklisku narav jezika, dok, prema Toepferu, unatoč složenosti autoreferencijske strukture jezika u *Salomi* likovi te drame sami nisu svjesni svoje uporabe jezika (133).

Nasuprot tomu Krležina je *Saloma*, kao što će se pokazati, jedini lik u drami svjestan svoje uporabe jezika, pa gotovo i tekstualnosti svijeta oko sebe te vlastite knjiškosti. Čini se da je to zamijetio još Josip Bach jer je 1914. godine u prvome osvrtu na inačicu teksta, koja nam danas nije dostupna, prigovorio da *Saloma* i *Johanaan* odviše govore, i to nedramski govore (dok u posljednjoj inačici teksta *Johanaan* ne govori uopće, bar ne na sceni, a i svoje ime, koje jedino izgovori, izgovori tako tiho da se ne čuje), ističući da bi, kad bi se takav jezik smatrao dramskim, i *Pjesma nad pjesmama* i *Psalmi* i *Jeremijin plač* i *Zaratustra* bile drame.⁷⁷ U svojem osvrtu na izmijenjenu inačicu teksta 1918. godine Bach će prosuditi da govor Krležinih likova nije biblijski, nego je to „konverzacija à la G. b. Shaw“.⁷⁸ Upravo taj komentar bit će polazište Vidanove razrade teze da je u Krležinoj *Salomi* prisutan „Shaw, a ne wildeovski simbolizam“ (1995: 115). Ivo Vidan naime tvrdi da Krleža „wildeovsku razinu duha prihvaća, iako mu usmjerenje u našoj sredini želi zaustaviti i preokrenuti“, što čini „cijepivši Wildeovu raskošnu dekorativnost racionalnom dijaloškom tehnikom njemu suvremenog Shawa i u takvom dvojakom tonu pi(še) Salomu“ (103). Vidan, naime, svoju razradu teze o

⁷⁷ Zanimljivo je da je *Pjesma nad pjesmama* važan prototekst Salominih replika u Wildeovoj drami, v. Brown Downey 2004: 95–114.

⁷⁸ Cjelovitu Krležinu prepisku s Bachom v. u Krtalić 1986. U toj prepisci za promišljanje Salominih izjava o važnosti toga što se i kako se govori, osobito je zanimljiv jedan Krležin komentar. Naime, na Bachovu primjedbu da za njega nema sujeta koji se ne bi mogao umjetnički obraditi, Krleža u svojem odgovoru naskače opsežnijim komentarom: „...ne trebam ništa drugo, nego da istupim ovom rečenicom pred večni umetnički forum, i da pred tribunalom Lepote optužim ovog strahotnog neukog barbara, koji drži da 'umetnost obrađuje neki sujet'. (...) Dakle umjetnost je po tome obrt koji obrađuje neki sujet, a gospodin Bach je valjda majstor, a dramski pjesnici kalfe.“ (1998) Citat je prvotno objavljen u Krležinu tekstu *Jedan od hrvatskih Govekarjov u Plamenu*, br. 9/10., kao odgovor na Bachovo pismo od 16. travnja 1919. V. također knjigu Stanka Lasića *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914. – 1924.)* (1987).

dominantnome utjecaju Shawa, a ne Wildea, na Krležinu *Salomu* započinje ondje gdje su svoje ishodište pronašle i druge interpretacije drame, naime u Lončarovu uvidu o antimitskoj svrsi teksta koja se čita u kontekstu Krležinih komentara u *Davnim danima*, pa se u Johanaanu odmah prepoznaje Meštrović (116). Vidan, doduše, toj argumentacijskoj liniji pridodaje još jednu, tvrdeći da Krležina *Saloma* odbacuje domaću secesijsku iluziju, obračunavajući se s romantiziranjem i sentimentaliziranjem suvremenih rekvizita uvezenih iz Europe (usp. Gašparović 1989: 13), koji uključuju i Wildea. Prema njemu je „(d)rama *Saloma* izraziti (...) anti-Wilde, jer naime izokreće, ali ne parodijom i persiflažom, Wildeov znameniti motiv, a i njegove dramske konvencije, da bi ih kompromitirala. Krleža tu pobija jednu kulturnu razinu, ali u tome kao da osjeća nelagodu.“ (116) Iako ostaje nejasnim kako se točno znameniti Wildeov motiv „izokreće“ – ako ne parodijom i persiflažom – te u čemu se točno očituje Krležina nelagoda zbog toga čina, Vidan zaključuje da je „Krležina *Saloma* – na bazi teksta iz *Davnih dana* – dokument o odvajanju od Wildeove tradicije i o afirmativnome odnosu spram Shawova razbijanja esteticističkog patosa i atmosfere samozadovoljne dekadencije.“ (118) Vidan će se najviše, doduše, baviti paralelama između Shawovih komada *Cezar i Kleopatra*, *Androklo i lav* te Krležina *Areteja*, da bi u završnici toga osvrta zaključio kako je u posljednjoj Krležinoj drami vidljivo da se Krleža „osjeća kod kuće u duhovnoj atmosferi u kojoj je intelektualno odrastao, a koju je dijelio sa Shawom: veliki mislioci krize građanskog industrijskog društva, transcendiranje naturalizma. To su rani Ibsen, Nietzsche, Schopenhauer (...) Tu je i fascinacija Wildeom, ali i onim sredstvima iznenađivanja i izokretanja stereotipa što ih Wilde i Shaw dijele...“ (129). Budući da Vidan ne pojašnjava kakva to točno sredstva Wilde i Shaw dijele, bit će zanimljivo razmisliti ne bi li ta sredstva možda mogla biti vidljiva u osobitu odnosu prema jeziku.

J. L. Wisenthall, primjerice, u svojem radu o Wildeu i Shawu ističe da je temeljna poveznica između dvojice dramatičara to što se obojica slobodno igraju različitim temama u nerijetko dovitljivim dijalozima (1994: 207/208). Takav dijalog, shvaćen kao složena intelektualna igra i izraz kritične svijesti koja se često bavi i samim uvjetima u kojima se razgovara i samim razgovorom, svojevrsna je zamjena za djelovanje. Wisenthall tvrdi da se u Wildeovim esejima, poput eseja *Kritičar kao umjetnik*, može tražiti zametak njegove konverzacijske drame oblikovane kao dijalog oslobođen ograničenja koja nameće krut zaplet. Također napominje da Wilde u svojim komedijama nije razradio sav dramski potencijal sadržan u svojim esejima, pa nastavak razrade takve dramaturgije prepoznaje upravo u Shawovim djelima, osobito u drami *Čovjek i nadčovjek* (1903.), analizirajući, primjerice, prizor Don Juana u paklu. Wisenthall zamjećuje da su obilježja takva dijaloga uspostava paralele između čitatelja

i likova, koje tijekom čitanja povezuje kontemplacija koja zamjenjuje akciju, zatim stalno podsjećanje čitatelja nizom autoreferencijskih signala da je to što čita razgovor, isticanje svojevrsne zaljubljenosti likova u razgovor i razgovaranje te mogućnosti neograničena trajanja razgovora.⁷⁹ Ista obilježja pronalazi i u drugim Shawovim dramama, primjerice u tekstovima *Getting Married* (1908.) i *Misalliance* (1909.), u kojima užitak proizlazi iz razgovora koji ne vode nikamo i koji stalno mijenjaju smjer. Zanimljivo je da Vidan, kad spominje dramu *Čovjek i nadčovjek* u kontekstu Krležina odnosa prema Shawu, scenu Don Juana u paklu izdvaja samo kao mogući uzor za postupak uspostave analogija između dvaju vremenskih planova, kojim će se Krleža poslužiti u *Areteju* i odjek kojega Vidan prepoznaje u sceni Horvatova sna u *Vučjaku* (128/129), ali ne i kao primjer osobitoga, sebesvjesnog dijaloga. Na temelju iznesenih uvida Wisenthal čini se da bi se dio značajka samoga jezika koje su se u Krležinoj *Salomi* pripisivale Shawu, lako mogao pripisati i Wildeu.

Ako se Krležina *Saloma*, tekst u više navrata prekrajan tijekom pola stoljeća, shvati kao Krležin složen intertekstni odgovor ne samo na Wildeovu *Salomu* nego i na pojave u europskoj književnosti na prijelazu stoljeća koje se danas najčešće obuhvaćaju pojmom esteticizma, onda se ta najpoznatija, najkontroverznija i u (onovremenoj) popularnoj predodžbi esteticizma i dekadencije u umjetnosti uzorna drama može čitati kao znak ili simbol ne samo opusa jednoga reprezentativnog pisca nego i njegova odnosa prema jeziku. Iz te perspektive, kao što se istaknulo na samome početku, činjenica da fragmentnom *Salome* započinju *Davni dani* i da taj tekst svojom poviješću uprizoruje za Krležu tipična preispivanja vlastitih djela, višestruko je simptomatična. Dosadašnje komentare o Krležinu ambivalentnome odnosu prema esteticizmu, koji su se najčešće temeljili na njegovim osvrtima na pojedine reprezentativne autore ili na prisutnosti tipičnih tema ili motiva u njegovim djelima te na njihovu eventualnom parodijskom podrivanju ili izokretanju, valjalo bi stoga dopuniti dodatnim analizama njegova razumijevanja jezika i stila tih pisaca i, osobito, analizom utjecaja njihova stila na Krležin stil. Ako na tragu Salominih komentara o važnosti izraza i nevažnosti sadržaja, pa i Krležina komentara o *obradi sujeta*, ponovno pročitamo čak i one Krležine tekstove koji se tradicionalno smatraju najbližima realističkomu kodu, osobito ako se prisjetimo i Toepferove napomene da temelj simbolističke, pa onda i esteticističke, kritike liberalizma i kasne građanske kulture počiva prije svega na osobitoj uporabi jezika, možda će se pokazati da su i ti tekstovi, najčešće smješteni u središte kanona, mnogo manje *stvarni*, a mnogo više *papirnat*, no što se dosad najčešće htjelo priznati. Vrijeme je da se riječ prepusti Krležinoj *Salomi*/Salomi i da analiza dramskoga teksta pokaže

⁷⁹ Wisenthal tako uspoređuje likove Don Juana i Vraga s Wildeovim Gilbertom u eseju *Kritičar kao umjetnik*, s Algernonom u komediji *Važno je zvati se Ernest* i s Vivian u eseju *Ocvat laganja* (213).

kakvo je shvaćanje jezika prisutno u tome tekstu te da se ispita može li se poveznica između Wildea i Krleže uspostaviti na toj razini, premda Krleža, kao što se dosad uporno ponavljalo, izokreće i iznevjeruje Wildeov zaplet, motive i odnose među likovima.

V.

Krležina *Saloma* otvara se didaskalijskim opisom prostora i naslovne junakinje koji je, kao što su primjećivali tumači i u dosadašnjim interpretacijama, izborom motiva oblikovan u skladu s esteticističkim kodom: „*Otvoreni pogled na kobalt morske pučine. Magnolije, kamelije, oleandri, lovorika. Sumrak. Saloma, naga kao božica, zaogrnuti je srebrnim velom...*“ (1967: 281). Već prva Salomina replika u svojevrsnome je kontrastu s uvodnom didaskalijom. Kao što se najčešće isticalo i u ranijim osvrtima na dramu, njezin je iskaz nihilistički intoniran, ona je zasićena svojim okruženjem i svoje nezadovoljstvo muškarcima odmah izražava koristeći se psećom metaforikom (ili, prema Marjanić, *kyon*-metaforama), koja će se provlačiti njezinim govorom i u ostatku teksta. Međutim, zanimljivo je, a dosad se nije isticalo, da već u toj prvoj replici Saloma neizravno pokazuje i osobitu književnoteorijsku osviještenost jer su muškarci koji je okružuju obilježeni lancem metafora u kojemu se osim „mokrih pasa“, „prepeličara“, „pointera“ javlja i „miles gloriosus“.⁸⁰ Dva strana izraza integrirana u tekst prve replike, i to jedan anglizam i jedna latinska sintagma, osim što pridonose govornoj karakterizaciji Salome i stvaraju dojam salonskoga govora, što je zajednički nazivnik svim komentarima Salomina govora u dosadašnjim interpretacijama, njezin jezik čine naglašeno heterogenim, stršeći u replici na hrvatskome jeziku, tim više što su dijelom složenoga niza metafora kojima se *muškarac* (riječ koja se u uvodnoj replici uopće ne spominje) označuje isključivo neizravno, izrazima u prenesenome značenju. Međutim, ne samo da se Saloma u dramu uvodi – ili, još točnije, da dramu otvara i oblikuje – heterogenim i metaforički bogatim jezikom, kojega smo odmah svjesni i zbog naglašena kontrasta s prethodnim didaskalijskim naputkom, nego je jedan od stranih izraza zapravo književnoteorijski pojam povezan s plautovskom komedijom, koji Salominoj kritici muškaraca koji je okružuju pridaje dodatnu nijansu, ali je istodobno uzvisuje nad ostale likove svjedočeći o njezinoj gotovo literarnoj samosvijesti, koja joj omogućuje da svijet oko sebe čita kao ono što je on i za čitatelja drame,

⁸⁰ Valja spomenuti da su dosadašnji osvrti na dramu redovito spominjali anakrone francuske izraze koji se javljaju u govoru likova. Prvi im se s podsmijehom čudio Josip Bach (v. Krtalić 1986), a zatim su se tumačili na različite načine – kao sredstvo kojim se razbija iluzija i dramu pridaje suvremenost (Miočinović 1967: 229) te kao sredstvo kojim se ističe svevremenosti teme (Vidan 1995: 127). Oni su nesumnjivo i jedno i drugo, ali i nešto treće, naime osobit ukras, ornament, koji jezik čini neobičnijim i egzotičnijim udvajajući ga tako da smo ga, čitajući, cijelo vrijeme svjesni.

naime *tekst*. Na njezin, pomalo romantični, završni komentar: „Htjela bih jedamput već nekoga tko nije glup kao pas. Nešto više, samo za jednu jedinu nijansu...“, Kajo Antonije odgovara ravnodušno, ali komentirajući njezin iskaz kao nešto jezično neobično, iskićeno i zapravo nejasno: „Bojim se, da je ovo vaše 'nešto više' – pusta retorika.“ (281). *Retoričnost* Salomina govora, na koju Kajo simptomatično upozorava već u svojoj prvoj replici, vidjet ćemo, prouzročit će mu uskoro mnoge probleme. I tako, dok Kajo čvrsto „stoji na zemlji“ (u svojoj ulozi koje nije svjestan, u jednostavnome i jasnome jeziku, kao što će uskoro pokazati), Saloma čezne za visinama: „Važne su zvijezde!“⁸¹

Stiže grupa filozofa, u kojoj Prvi Helen zastupa esteticistički pogled na život, dok ga Drugi Helen promatra na gotovo biološko-evolucionistički način, koji se može shvatiti i kao parodija vitalizma. Prvi Helen Salomi kaže: „Život dobija svoj jedini dublji smisao u umjetnosti. Umjetnost nema nikakve druge svrhe, nego da oduhovi život. Umjetnost oduhovljuje i ljubav. Za ljubav treba inspiracija kao i za pjesmu. Biti veliki umjetnik u ljubavi, to nije mala vještina. U tom pogledu vi ste genijalna umjetnica, virtuoskinja, Visočanstvo, velikoga stila.“ (282) Koliko god riječi Prvoga Helena u kontekstu ostatka razgovora i cjeline drame djelovale naivno ili isprazno, pokazat će se da Saloma doista jest umjetnica, i to umjetnica u govorničkome umijeću, koje će ona u svojem, ponovno sebesvjesnome, odgovoru definirati na osobit način: „Sve što bih mogla da vam kažem, ne bi bilo manje dosadno nego to što ste vi već rekli. Svi mi glumimo. (...) Jedino mi nije jasno: zašto glumite konverzaciju, kada ste doista nezgrapni kao mokri psi, ni jedan od vas ne misli drugo, nego da me onjuši i lizne crvenim pasjim jezikom...“ (282/283) Salomina konstatacija o sveprisutnoj, više ili manje uspješnoj, glumi zanimljiva je iz najmanje triju razloga. Prvo, činjenica da Saloma situaciju u kojoj se nalazi odlučuje metaforički povezati s glumom lako se može shvatiti kao još jedan izraz njezine literarne samosvijesti, drugo, metafora sveprisutne glume zgodan je dodatak ili proširak dosad već iznesenoj zamjedbi o gotovo hamletovskoj mreži odnosa u kojoj se Saloma nalazi (Lončar 1967: 261; Donat 1970: 24), što pridonosi palimpsestnomu karakteru cjeline teksta koji se tako ne nadovezuje samo na *Bibliju* i na Wildeovu dramu, treće, metafora glume poprima osobito značenje kad Saloma u kasnijoj replici iznese svoje shvaćanje toga umijeća, komentirajući Johanaanov govor koji ju je privukao: „To je opasna igra, slažem se, ali taj je čovjek svakako dobar glumac. Često nije važno šta se govori, nego kako, a ovaj vlada svojim jezikom.“ (286) Upravo supostavljanje i suprotstavljanje tih dviju zadnjih Salominih replika

⁸¹ Suzana Marjanić u studiji o *Davnim danima*, interpretirajući Salomine replike u istome dijalogu, ističe da gestom navodno dvostrukoga obračuna, istodobno s Wildeovim esteticizmom i s vlastitom *Legendom*, „Saloma negira vlastito 'Vječno žensko', vlastiti estetički senzualizam“ (122).

pokazuje čime je ona zasićena i čemu zapravo teži – ona Kaji i dvojici filozofa ne predbacuje što glume, nego što glume *loše*, a glume loše ne zbog sadržaja svojega govora, nego zbog prezentacije toga sadržaja. Stoga njihov jezik za nju nije ništa više od organa za životinjsko lizanje, no Johanaan će joj se uskoro, i to na prvi glas, a ne na prvi pogled, učiniti zanimljivim i drukčijim zbog vješte uporabe jezika uposlana kako bi se oblikovali primamljivi jezični aranžmani, koji ga, bar na prvu, i čine dobrim glumcem!

Ono što Salomu čini vrhunskom glumicom u drami, a što će potvrditi i razvoj događaja u tekstu i nastavak ove interpretacije, upravo je njezina literarna samosvijest, obznanjena već prvom njezinom replikom, spoznaja o važnosti onoga *kako se govori* i vještina primjene te spoznaje u praksi, u okružju u kojemu se nitko ne može nositi s njezinim jezičnim umijećem jer su svi ili usmjereni isključivo na jasnu i jednoznačnu uputu ili značenje, pa „stupa(ju) u taktu bubnja i trube“ (281), ili na bezumno kolažiranje tuđega govora jer „kupuj(u) svoje misli i svoje misaone sisteme po dućanima pomodne robe, mijenjajući svoja uvjerenja (...) sezonski“ (284). I doista, nakon što je Saloma muškarcima predbacila što nezgrapno glume konverzaciju, Kajo je pita „...što biste vi, zapravo, htjeli, kad poslije ljubavi nikad nećete ono što hoćete?“ (283), dajući svojom formulacijom do znanja da je ona za njega paradoksalan, proturječan i nerazumljiv govornik. Saloma odgovara nastavljajući razvijati svoj temeljni pseći motiv iz prve replike i nastavljajući zaplitati mrežu svoje pseće metaforike, proširujući uvodno naznačen problem na globalnu razinu: „Muči me već davno zapravo jedna te ista misao, da je zemlja zapravo pasji glupa, kad hoće da oplodi samu sebe. A to i čini. Izrasla je u mraku i siluje samu sebe i njuška samu sebe... Spava sa samom sobom (...) te ne znam, šta je njoj to uvijek podjednako tako zanimljivo da njuška oko svog vlastitog repa?“ (283) Na ovu svoju složenu metaforu, u kojoj zemlja asocira na psa koji podsjeća na ouroborosa (usp. Marjanić 2005: 123), nadovezat će se Saloma pred Kajom još jedanput kad bude tumačila zašto ju je zaintrigirao Johanaanov govor („ja sam, vidite, povjerovala, da doista postoji mogućnost spiritualizacije, kada se zemlja od spleena ili od hipersenzibilnosti, od dosade, uzvisuje iznad sebe...“, 305), no kao što će nas i tad didaskalija upozoriti da „*Kajo prati Salomine riječi zbunjeno, ne snalazeći se*“ (306), tako sad i Prvi Helen priznaje da ne može slijediti te „smione misli“ i da „ne razumije“ (283). Saloma odgovara tako što nastavlja zaplitati pseće metafore jer „(z)emlja samu sebe spolno muči, ona ljubaka sama sa sobom, glupa je kao bilo koji pointer ili hrt u pasjim svatovima, a kad se o tome laže tako da se pišu knjige ili pjesme, onda je to doista djetinja fraza, sve to prozvati oduhovljivanjem...“ (283), ali njezina je replika, naravno, još jedno autoreferencijsko upućivanje dramskoga teksta, koji se na trenutak neizravno proziva „djetinjom frazom“, na sama sebe. U nastavku replike Saloma prvi put sama opisuje i određuje

svoj položaj u mreži složenih odnosa na dvoru, koji doista mogu podsjetiti na hamletovsku poziciju i tako nas uputiti na intertekstno propadalište, ali pritom posebnu pozornost treba posvetiti upravo načinu na koji ona svoj identitet i stanje stvari na dvoru prikazuje kao svojevrsnu igru označivanja:

„Moj kraljevski poočim, uzvišeni Tetrarka, hoće da zakolje moju majku, da bi me mogao okruniti judejskom krunom. *To moja uzvišena majka zove rodoskvrnuće*. A to, što je ona blagoizvoljela da ubije svoga supruga, mog kraljevskog oca, da bi se udala za Tetraku, *to ona zove ljubav!* Utješno je kod toga samo to, što *moja gospođa majka tvrdi*, da moj kraljevski otac nije bio meni tata, nego da mi je rođeni tata moj stric Tetrarka. Moj otac nije prema tome bio meni ocem, nego je moj otac Tetrarka, dakle moj rođeni otac hoće da ubije svoju legitimnu ženu, da bi se kao udovac oženio svojom vlastitom kćerkom.“ (284, istaknuo I. M.)

Kao što pokazuje ulomak, oblikovan kao citatna mreža, što je tko komu na judejskome dvoru stvar je perspektive i iskaza koji je oblikovan tom perspektivom koju potom i sam povratno oblikuje, što znači da identitet pojedinih likova ovisi o tome kako ćemo ih nazvati i kako ćemo opisati njihove odnose, a to je, pokazat će nam uskoro sama Saloma, isključivo stvar jezičnoga aranžmana, a ne nekoga unaprijed zadanog stanja koje tek treba opisati. Na odgovor koji joj upućuje Prvi Helen Saloma odgovara „Sve ste vi to negdje pročitali!“ (284), potvrđujući još jednom, kao i u prvoj svojoj replici, da je za nju svijet koji je okružuje tekst, što je čini povlaštenom čitateljicom u drami.

Didaskalija koja prekida razgovor stalno podcrtava da je čitavo dosadašnje zbivanje sazdana od riječi, da se na sceni teksta odvija sudar dvaju govora i da jezik, barem u književnome tekstu, ima osobitu i poput kamena svjetotvornu težinu:

„*Dok teče razgovor kakav se tjera oko gospodskih igara riječima, scenom odjekne glas Proroka. Ta graja raste iza scene, ona se isprepliće s frazom pojedinih glumaca... (...)* Instrumentalizacija te grmljavine raste prevladavajući govor na sceni, te ovim vještacima konverzacije postaje sve manje moguće da dalje glume... Pokvario se razgovor... Pojedini grubi uzvici padaju na scenu kao kamenje; sve jedan teži kamen od drugog.“ (284/285)

I dok će se Kajo i dvojica filozofa zgražati nad prorokovim riječima („on govori ono što oni hoće da čuju...“, „Pučkotribunski lavež!“), Saloma će u njemu prepoznati „dobra glumca“, „koji vlada svojim jezikom“ i koji govori istinu, koju će ona vrlo oprezno definirati kao „ono što znaju svi i što se podudara s pojmom nečega što ljudi zovu istinom“, i koja, paradoksalno jer je navodno općepoznata, „kad se izgovara povišenim glasom, pomalo u tremolu, ne gubi ni

mrve od svoje tajanstvenosti“ (286) jer „(s)vejedno je (...) što se govori, glavno je da se vjeruje, a vjeruje se u ono što je dobro izgovoreno“ (287).⁸² Saloma dakle ponavlja svoje temeljno uvjerenje prema kojemu ne samo da su forma, izraz ili jezični aranžman važniji od sadržaja, koji se njima može radikalno preoblikovati, nego je i pojam istine posve relativiziran i ovisi isključivo o retoričkome umijeću.⁸³ Salomu, koja poznaje moć jezika, privlači snaga prorokovih riječi, ona šalje Kajju po proroka i traži filozofe da je ostave samu. Iz dosadašnjih Salominih komentara jasno je da za Salomu, kao ni za Krležu, jezik nije bezazlen prijenosnik ideja i misli te će ona to svoje uvjerenje u nastavku drame potvrditi svojim djelovanjem jezikom.

VI.

Kad Saloma s Johanaanom ostane sama na sceni, prilazi mu poput glumice, na što upućuju didaskalije („... *sva u tonu dame koja rutinirano vlada gestom i riječima. Šarmantno, neposredno, srdačno, toplo, toliko uvjerljivo da djeluje iskreno...*“, 290), ispričava se jer ga je uznemirila u njegovoj inspiraciji i naziva ga pjesnikom te mu govori da ga je prerusena – dodali bismo, poput prave glumice – pratila već nekoliko dana i slušala dok je govorio o istini. Zatim ga razoružava citirajući njegove riječi o ravnopravnosti svih ljudi i primjenjujući tu pouku na njihov odnos. Didaskalija ponovno naglašuje Salominu svijest o knjiškosti ili kazališnosti situacije u kojoj se nalazi („SALOMA, *osjećajući dramatsku opasnost...*“, 291), te ističe snagu njezina osvajačkoga sredstva i podsjeća na činjenicu da je i sam lik satkan od riječi: „...*pretvara se u slap rječitosti, koja hući silinom vodopada te će ponijeti ovog zbunjenog seljaka s brzinom elementa*“ (291). Slijedi središnji i najopsežniji Salomin monolog kojim će omamiti Johanaana, koji i prije nego što ona započne svoju tiradu, pred njezinom rječitošću stoji ušutkan izgovorivši samo svoje ime, ali i njega tako da se jedva čulo. Taj središnji monolog, najavljen prethodnom Salominom replikom u kojoj se javlja motiv flaminga s Nila, „(s)vjetloljubičaste boje, boje melankolične tihe žalosti osamljenika“ (291) i scena koja je, prema didaskalijama, u sumraku osvjetljena buktinjama s tamnogramiznim odsjajem, motivima, strukturom rečenica i atmosferom najbliži su esteticizmu s kraja 19. stoljeća. Zanimljivo je što Saloma poseže upravo za tim stilskim registrom kao za svojim najjačim oružjem kad „*se može u hipu slomiti sve*“ (291). Čini se, naime, da doista ništa nije moćnije od magije jezika oblikovana u duhu

⁸² U pojedinim svojim replikama i Drugi Helen („Kada riječi počinju zaudarati kao krepana riba, stvar prestaje biti ukusnom.“, 288) i Kajo („I u Ateni su počeli jednog lijepog dana voditi glavnu riječ nekakvi brbljavi postolari i da vidite, molim, šta je od toga nastalo.“, 288) zapravo ističu moć riječi no, čini se, nesvjesni implikacija metafore ili frazema koje su upotrijebili, što samo potvrđuje njihovu podređenost Salominoj govorničkoj samosvijesti.

⁸³ Salomina spoznaja zasigurno je, kako je ranije i sama upozorila svoje sugovornike, negdje pročitana, a čini se da su izvor podjednako mogli biti i Wilde i Nietzsche. O zanimljivim paralelama između pojedinih Wildeovih i Nietzscheovih ideja, i to u kontekstu interpretacije Krležinih tekstova, bit će uskoro još riječi.

esteticizma! Nakon što je Johanaana ranije bila nazvala pjesnikom, Saloma je započela tako što o Johanaanovu imenu govori služeći se sinestezijom, zatim je slavila Boga, koji je „nedostiživ u svojoj pjesničkoj fantaziji“ (292), dakle i sam proslavljen kao umjetnik, stvorio Johanaanove zelene oči, a završila je veličajući čistoću Ljubavi. Opis boje Johanaanovih očiju prekida se digresijom nastalom gomilanjem tipičnih esteticističkih i dekadentnih motiva. Prikaz tih egzotičnih predmeta oblikovan je ulančavanjem neobičnih poredaba i metafora, a Salomino osvajačko umijeće istodobno zadivljuje i sablažnjava:

„Moj flamingo sa nilskih izvora imao je jezik kao mjesečev srp, jezik tako oštar, kao čelik kojim rodilje sijeku pupak novorođenčetu. I zmiju su mi poklonili iz vašeg zavičaja. Njom sam se igrala u svojoj dječjoj postelji: pile smo zajedno mlijeko iz iste čaše i grickale grožđe, bobicu po bobicu. I jednu zlatnu pticu su mi poklonili. Iz te je ptice progovarao glas jednog davno već mrtvog indijskog boga. Bila je od suhoga zlata i izgovarala je čudne riječi. Jedna od tih tajanstvenih riječi zvala se: Ljubav.“ (292)

U prvoj polovici Salomina omamljujućega monologa možemo pronaći više obilježja koja je i Dowling pripisala engleskoj dekadenciji: digresiju oblikovanu kao stilsku arabesku i egzotični katalog te zamučivanje jasne granice između lijepoga i ružnoga, dobra i zla. Drugi je dio monologa sadržajno i stilski u kontrastu s prvim, u njemu Saloma drugi put u drami opisuje svoj položaj na dvoru, svojom prezentacijom „stanja stvari“ ovaj put dodatno zaplićući rodbinsko klupko i vješto zbunjujući sugovornika kojega predstavlja kao svojega spasitelja (v. 293). Pravi obrat u prikazu Salomina položaja i odnosa na dvoru tek slijedi – ona naime tvrdi da su njezini majka i stric ubili njezina oca u njezinoj blizini te da ju je spasilo samo to što se pravila da spava jer joj stalno prijete opasnost od para ubojica.⁸⁴ Prikazujući svoju situaciju ponovno kao usporedivu s Hamletovom, Saloma se Johanaanu povjerava kao svojem spasitelju jer, kako tvrdi, treba nekoga komu može „priznati istinu“, pri čemu je istina samo još jedna inačica priče o vlastitome životu, još jedna rekontekstualizacija postojećih odnosa ili njihova reinterpetacija.

Prema didaskalijama Saloma i Johanaan cijele noći „Tako ostaju u klupku. Dvije mačke.“ (295) Kao što je istaknuo već i Lončar, ovaj je didaskalijski zapis zanimljiv jer je scenografija prikazana s ironičnim odmakom, što ponovno udvaja didaskalijski tekst: „*Sunčano jutro u sjaju rasvjete kakva se pali na staromodnim scenama, u narančastom požaru kulisa, kada se sve plastičnije ocrtavaju tamnomodri obrisi planina u daljini, s onu stranu pustinje, u*

⁸⁴ „Taj moj očuh, moj budući suprug, zet moje majke i njen ljubavnik, a po najnovijoj teoriji moje mame – moj tata...“ (294) Ovakvi rodbinsko-genealoški lanci djeluju na trenutke i kao parodija metaforičkih nizova oblikovanih u prvome dijelu monologa u duhu esteticizma.

boji svijetlosmeđe muštarde.“ (295) Jutarnji razgovor Kaja s košaricom smokava i Salome ne pokazuje ponovno samo već analiziranu nesposobnost muškaraca da prate Salominu retoričku igru nego se može čitati i kao uprizorenje parodije toposa neiskazivosti. Zamuckujući, nesposoban opisati ili imenovati ono što je Saloma prethodne noći učinila s Johanaanom, Kajo to naziva „Sve To“, što će Saloma iskoristiti kako bi se poigrala Kajinim nerazumijevanjem, provlačeći ga kroz još nekoliko retoričkih labirinata dok uporno resemantizira tu njegovu značenjski šuplju sintagmu (v. npr. prvu njezinu repliku na str. 298 i usp. s Gašparovićevom interpretacijom iste replike, str. 19) i kako bi ga u konačnici izmanipulirala da učini što ona želi. Saloma muškarce oko sebe ponovno naziva „bezidejni brbljavci“ (298), a Kaju usput ironično proziva i „trubadurom“, pokazujući još jednom da vrlo vješto i razigrano čita tekst kojega je dio. Kajo će očekivano kapitulirati priznajući da „ne razumije zaista baš ni jedne jedine riječi“ (300), sve dok se Saloma vješto i podrugljivo ne posluži vojničkom analogijom, odnosno dok ne prevede svoju želju na njegov jezik, ne bi li mu objasnila da usnulomu Johanaanu treba odsjeći glavu.

U Salominu razgovoru s Kajom značajnu ulogu igraju performativi: Kajo u novome razvoju događaja prepoznaje sibilinsko *proročanstvo*, prema kojemu će Saloma postati kraljicom kad padne prorokova glava prekrivena smokvinim listom, a Saloma tvrdi da je odlučila da Johanaana treba ubiti kad je otkrila da je zbog nje suviše lako zatajio sve ideale kojima ju je privukao, pa *priseže* da je smrtno sagriješio, potvrdivši Kaju da mu *daje riječ* da će mu se prepustiti ako učini što želi. Saloma pritom jasno daje do znanja da Tetrarka vjeruje u staro proročanstvo „kao u vrhunaravni znamen“ (307), odajući da je sigurna da će se događaji razvijati na željeni način te Kaju obećava mjesto vrhovnoga stratega kad postane kraljicom. U razgovoru s Kajom Saloma izvodi još jedan zaokret uvodeći u cijelu priču nov motiv (proročanstvo) i ponovno reinterpetirajući događaje za svojega sugovornika jer uspješno uvjerava Kaju, koji teško slijedi njezinu argumentaciju, da Johanaana treba obezglaviti. Prema didaskalijama Saloma se zatim „*na prstima došuljala do čempresova stabla u lijevoj kulisi, ne bi li svojim pogledom uspjela da otkrije razvoj drame*“ (308), te dolaze dvojica rimskih generala kojima Saloma, u još jednome i konačnome obratu, novom rekontekstualizacijom i reinterpetacijom događaja, Kaju prikazuje kao „suludog generala (...) jer je ubio čovjeka kome smo dali, u ime najvišeg judejskog autoriteta, azil na kraljevskom dvoru...“ (309) U velikoj završnici, koja je zapravo Salomin trijumf, stiže Tetrarka pred kojega dvojica rimskih generala donose Johanaanovu glavu pokrivenu smokvinim listom, koju su uzeli od Kaje nakon što su ga bili ubili. Tetrarka sad već bivšoj kraljici šalje crni biser kao znak nemilosti, a Salomu moli za njezinu kraljevsku ruku.

Što je doista istina o Salominu položaju? Čitatelj na kraju Krležine drame, kad je svjedočio nizu Salominih obrata onoga što je prethodno tvrdila, u nizu unatražnih prekranja njezine priče može prepoznati zanimljiv obrazac, no ostaje posve nesiguran što je zapravo istina. Time se potvrđuje njezin prvi komentar o Johanaanovu govoru („Svejedno je, mili moji, šta se govori, glavno je da se vjeruje, a vjeruje se u ono šta je dobro izgovoreno.“ 287), ali se višestruko problematizira i odnos Krležine *Salome* prema drugim tekstovima s kojima stoji u intertekstnome odnosu: *Biblijom*, Wildeovom dramom, Krležinom *Legendom* itd., jer i cijela drama preslaguje i preuređuje fabulu, motive, likove i njihove odnose, pa i stil svojih prethodnika (usp. Donat 1970; Zozoli 1996). Čitatelju, kao i svim likovima u drami, pitanje o Salominu položaju ostaje trajno neodgovoreno jer njezina istina ovisi tek o stalno promjenjivome kontekstu u kojemu se promatraju odnosi na presjecištu kojih se nalazi, kao što je i istina *Salome* stalno promjenjiv smisao koji proizlazi iz bezbrojnih mogućih naknadnih kontekstualizacija i reinterpretacija drame.

VII.

Ovdje izložena interpretacija pristupila je *Salomi*/Salomi kao kolažu u kojemu su neki dijelovi teksta ostatci diskursa oblikovanoga pod utjecajem Wildeova esteticizma i književnosti hrvatske moderne te koji je i strukturiran po modelu usporedivome s procedurama vajldovske jezične igre, koje su najvidljivije u složenome odnosu koji i drama i lik uspostavljaju prema jeziku. Ako je dramski tekst nizom naknadnih intervencija i pročišćen od esteticističkih obilježja, središnji Salomin zavodnički monolog ostaje vjeran omamljivosti svojstvenoj esteticističkomu jeziku. Može se, stoga, argumentirati da je *Saloma* vjerna dekadentnoj uporabi jezika jer se Krleža cijelim tekstom kao kompleksnim označiteljem koristi tako što pod njega podmeće različita označena, stalno preinačujući i izmičući njezin smisao, pa *Saloma*, bar u Krležinim reinterpretacijama, nalikuje na tipičan esteticistički artefakt i vajldovsku igračku jer se njezina ljuštura naknadno lako puni različitim sadržajima. Naime, i Wilde i Krležina *Saloma* znaju da je važnije *kako* se govori od onoga *što* se govori – naslovni lik stalno modificira sadržaj svojega govora prilagođavajući ga situaciji (kao što i Krleža čini sa značenjem cjeline teksta), a budući da je temeljna tajna u drami od početka javna, samo u aranžiranju priče, tj. u oblikovanju poruke leži moć Salomina umijeća.

Saloma je drama koja želi da je promatraju kao tekst, pa dio njezine zavodljivosti proizlazi upravo iz svijesti o nikad posve razjašnjenjivoj povijesti njezina preispisivanja i kolažnoga prekranja. Poanta stoga nije u tome da se u *Salomi* ili u Johanaanu jednom za svagda *prepozna* ova ili ona povijesna osoba, ali ni da se u *Salomi* otkrije jedinstven književni

uzor, nego da se u tekstu vidi igra kolažiranja i da se osvijesti da je jezik, osobito napisani jezik, autonoman i artificiozan te da kao takav ima osobitu moć. Na to je igrao i Wilde sastavljajući Salomu od dijelova *Pjesme nad pjesmama*, a Johanaana od fragmenata *Apokalipse*, oblikujući svoj tekst poput ornamentalnoga mozaika, koji je skandalozan samo ako se konačno uoči ono što je oduvijek u *Bibliji* (Brown Downey 2004, usp. Zozoli 1996). Krležina *Saloma* tako intertekstno upućuje, osim na *Bibliju* te na mnogobrojne obrade toga motiva u drugoj polovici 19. i početkom 20. stoljeća u različitim umjetnostima, i na *Legendu*, u kojoj je Sjena, čini se, i sama gledala Wildeovu *Salomu* (Lončar, 1967: 253). Stoga, ako pokušamo odgovoriti na pitanje *Čega je Saloma zapravo sita?*, koje zbunjuje i izbežumljuje Salomine sugovornike, jedan je mogući odgovor da je zamara upravo zarobljenost u njezin predvidivi tekstni, knjiški život, u kojemu se stalno odigravaju odavno poznati mitovi, pa ona izmorena svojom ulogom *uzvišene bludnice* umjesto običnih brbljavaca nesvjesnih svojih uloga želi nekoga vještog na jeziku i nekoga tko će je pokušati – *pročitati*.

4. KRLEŽA KAO WILDEOV KRITIČAR KAO UMJETNIK

4. 1. Krležini prijepisi hrvatske moderne u *Davnim danima*

I.

Prije no što, vođeni Wildeovim uvidima, nastavimo kročiti put kroz Krležine tekstove, pokušat ćemo ga izravnije povezati s piscima kojima smo se dosad ponajviše bavili, s najvažnijim predstavnicima književnosti hrvatske moderne i s njihovim europskim esteticističkim zaledem. U osvrtu koji slijedi stoga će se još jednom pročitati odabrani dijelovi Krležinih *Davnih dana*, u kojima Krleža izravno i neizravno tumači pojedine pojave iz razdoblja hrvatske moderne, najčešće ih istodobno prevrednujući. Ovaj uvodni osvrt zasad će se zadržati na pojedinim zapisima koji se odnose na 1917. godinu i povezani su s Krležinim boravkom u požeškoj kasarni baruna Klojučara. Interpretacija se pritom oslanja na uvide iz dviju studija. Na zaključke Ralpa Bogerta iz knjige *The Writer as a Naysayer* (1991.), koji argumentira da su Krležina estetička uvjerenja oblikovana u godinama prije kraja Prvoga svjetskog rata, odnosno, proširivši prvo određenje, u rasponu od 1905. do 1925. godine (Bogert, 1991: 138, 150), te koji suptilno raščlanjuje složen suodnos forme i sadržaja u Krležinim djelima, na podlozi svoje analize Krležinih estetičkih razmatranja. Bogert, primjerice, ističe da težište argumentacije u *Dijalektičkome antibarbarusu* (1939.) leži upravo u načinu na koji je tekst napisan, u njegovoj formi, podjednako – ako ne i više – kao i u eksplicitnim tvrdnjama, u njegovu sadržaju. Na

istome tragu uzajamno čita i *Areteja* i *Pogovor za dvije drame* kao tekstove koji se međusobno zrcale ukrštajući umjetničko i filozofsko hvatanje u koštac sa srodnim temama. Taj je Bogertov uvid u temelju našega pristupa Krležinim tekstovima i u ovoj cjelini. Drugi je važan oslonac ovoga osvrta iscrpno istraživanje *Davnih dana* Suzane Marjanić (2005.), koja, kao što smo naglasili i uz reinterpetaciju Krležine *Salome*, zadivljujuće precizno i obuhvatno uspijeva analizirati mnogoglasje Krležina dnevnika izdvajajući među glasovima i *po/etičku transgresiju*, kako objašnjava, „od kulturogenih koncepata modernizma i *literarnosti* impresionističko-symbolističke po/etike hrvatske moderne na dokumentarnost (*literatura fakta*) hrvatskoga Alžira“ (2005: 523).⁸⁵

Na podlozi tih studija ovaj osvrt polazi od dviju pretpostavki. Prva je da valorizacija stilsko-poetskoga kompleksa hrvatske moderne u *Davnim danima* nije vidljiva samo u eksplicitnim iskazima o pojedinim bitnim predstavnicima toga razdoblja nego i u složenoj reinterpetaciji njezinih prepoznatljivih motiva, dakle ne samo u sadržaju dnevničkih zapisa nego i u njihovu heterogenu izrazu. O tome, uostalom, svjedoči i Krležin afirmativni odnos u kasnijim esejima prema pojedinim autorima na koje se u dnevničkim zapisima kritički oštro obrušava, poput Wiesnera. Druga je pretpostavka da Krležino prevrednovanje pojedinih kodova hrvatske moderne, ali i ranoga europskog modernizma na koji se moderna oslanja, nikada nije konačno jer je izraz opsesivna i kontinuirana tumačenja preispisivanjem i preispisivanja tumačenjem, obilježena stalnim povratcima esteticizmu, koji se u različitim svojim oblicima, predstavljen metonimijom ili sinegdohom, Krleži, čini se, i sam uporno vraća progoneći ga, poput Frana Galovića/*Frana Galovića*, koji se u *Davnim danima* javlja „kao sjenka na spiritističkoj seansi u ogledalu“ (1956: 125), pri čemu se Krleža i u toj reminiscenciji znakovito igra motivom *začaranoga ogledala*, prizivajući na seansu ne samo Galovićev tekst nego i motiv odražavanja i udvajanja popularan među esteticistima.⁸⁶ *Davne dane* stoga, na tragu već

⁸⁵ Treći oslonac, povezan s dvama izdvojenim uporištima, svakako pružaju uvidi iz već spomenutoga uvodnog teksta *Povratak Miroslava Krleže* Tomislava Brleka iz istoimenoga zbornika, u kojemu konstatira da „Krležin eminentno modernistički pristup, po kojem su uvjeti mogućnosti uvijek i uvjeti nemogućnosti, očituje se u problemskom odnosu prema odabranim žanrovskim i poetičkim zadatostima u svakom pojedinom djelu, koja su stoga naglašeno hibridne tvorevine, dok konstitutivnu nedovršivost pisanja i opusa pokazuju opetovane prerade tekstova u ponovljenim izdanjima...“ (2016: 40)

⁸⁶ Baveći se dvoznačnošću dekadencije u Krležinu djelu na podlozi koncepta Lasićeve antitetičnosti, Ivo Vidan Krležinu odnosu prema esteticizmu pristupa iz perspektive poslijeratnoga eseja o Baudelaireu, *Ljubljanskoga govora* i *Teksta govora s plenuma Saveza književnika Jugoslavije* 1954. suprotstavljajući ih eseju o Proustu i pojedinim novelama iz glembajevskoga ciklusa te analizirajući Krležinu *Salomu*: „On počinje svoju književnu karijeru subverzijom – ali u okviru tema i motiva dekadencije. Prema Arthuru Symonsu, najboljem engleskom sljedbeniku francuskog fin de sièclea, dekadencija podrazumijeva intenzivnu svijest o sebi, neumornu istraživačku radoznalost, vrhunski suptilno gomilanje rafiniranosti, duhovnu i moralnu perverziju. (...) On dakle ostaje u motivici secesije, koja mu je bliska, jer mu pruža velik raspon mogućnosti da proširuje, profinjava, propitkuje ono što se već provjerilo u kulturi na koju se nadovezuje. Njegova antidekadentnost (...) podrazumijeva dubinsko suživljavanje s dekadentnim kao s ekstremnim oblicima u kojima se ispituju umjetničke mogućnosti

razrađena koncepta esteticističke poetike palimpsesta i u skladu s uvidima Suzane Marjanić, čitamo kao slojevit prijepis, jer se s palimpsestom metaforički može poistovjetiti i cjelina Krležina opusa oblikovana stalnim revizijama i doradama, primjetljiva u sjenkama poput Galovićeve, koje na trenutke proviruju između redaka, ali i u stalnim pregibima Krležinih tekstova nad same sebe. Tu strategiju stalnoga pregibanja i preispisivanja oprimjerali smo već *Salomom*, a sada ćemo njezine učinke analizirati na odabranim fragmentima *Davnih dana* ne bismo li ovaj kratki osvrt iskoristili kao uvod u opsežniju reinterpretaciju odabranih Krležinih tekstova na podlozi Wildeovih estetičkih uvida i književnih djela. Također, valja napomenuti da se ovom prilikom nećemo pozabaviti pjesmama umetnutima na početak dnevnčkih zapisa jer je u njima Matošev utjecaj već analizirao Zoran Kravar zaključivši: „pjesme iz *Davnih dana* toliko su matoševske da se doimlju kao stilske vježbe u Matoševoj lirskoj dikciji i motivici.“ (1993: 43)

II.

Vratimo se stoga odabranim zapisima iz 1917. godine na stranicama *Davnih dana*. Nakon što je oslobođen aktivne vojne službe, Krleža se 1917. nalazi na sporednim vojnim dužnostima tako da razdoblje od siječnja do svibnja provodi u Požegi u Arbeiterhilfskompaniji u kasarni baruna Klobučara, a razdoblje od svibnja do listopada u prevodilačkome odsjeku zagrebačke komande u Gajevoj ulici (Lasić 1982: 130, 1987: 11). *Kasarna* je u kontekstu *Davnih dana* više od mjesta radnje, ona je motiv i tema koju u dnevničkim zapisima Krleža postupno pretvara u osobit simbol i kronotop, koji nastavlja razvijati u svojoj kasnijoj novelistici. U zapisu iz 23. veljače 1916. godine zamjećuje jedan od paradoksa hrvatske književnosti povezan i s kritikom moderne: „Kasarne kod nas u književnosti nema i to upravo u ovoj književnosti oko koje nema već dvjesto godina baš ničega što ne bi bila kasarna.“ (93, usp. 367) Kritika je pritom usmjerena i prema razdoblju preporoda i prema moderni, no osim što anticipira kritički palež u *Hrvatskoj književnoj laži*, u slučaju moderne dvojaka je – Krleža s jedne strane ranim hrvatskim modernistima predbacuje aranžiranje eskapističkih protusvjetova motivima preuzetima od stranih uzora, u kojima prema njegovu mišljenju pronalaze pribežište od strahota svakodnevice na našim prostorima, a s druge strane posebno se okomljuje na monumentalizaciju kosovskoga mita u djelima Ivana Meštrovića i Ive

neobičajenog, čak prestupničkog, svakako osjetljivog za raskošan doživljaj senzualnosti.“ (1993: 25) Ili riječima Zorana Kravara: „Krleža je, naime, i sam bio zatavljen estetičkom kulturom kasne građanske epohe, što se osjeća čak i ispod površine njegovih ekspresionističkih tekstova, a na velika se vrata vraća u njegov opus kasnih dvadesetih godina.“ (1993: 42)

Vojnovića. Zapis iz 13. studenog 1917. godine, koji započinje spominjanjem poeme *Ulica u jesenje jutro*, završava komentarom: „Za ove pjesnike ne postoji nikakav zanos ni za jednu vrstu ideja. Ovo poluhalucinantno lunjanje za raznim već otrcanim motivima, ove simulirane ekstaze za dosadne slatke oblake i ptice, u beskrajno mračnom kontrastu s motivom jesenskog jutra, kada ulična bujica valja sive povorke žalosti, sve je to ipak neka vrsta skandalozne zbrke i straha da se stvarnosti ne zagleda u oči.“ (300) Također, osim što je nebrojene parafraze tih prigovora razasuo stranicama *Davnih dana*, Krleža ih pretvara i u neku vrstu stilske vježbe tražeći uporno u dnevničkim zapisima nove mogućnosti izraza koji će bolje odgovoriti izazovima ratne stvarnosti. Valja odmah zamijetiti da je takva stilsko-poetička potraga svjesna vlastite procesualnosti i nepravocrtnosti, ona je krivudava i nepredvidiva, pa može podsjetiti na promišljanje koje je odgovor na ranije postavljeno pitanje o tome što je progres, kojim započinju dnevnički zapisi iz 1917. godine: „To je rasprsnuće nečega što leti na sve strane u tridesetitri pravca tako, da ne raste stvar kao što se predstavlja obično grafikonski banalno u jednoj liniji, nego kao stablo: u zemlju i u nebo.“ (309) Tako organski shvaćen razvoj pretpostavlja razgranavanje, preplitanje i bujanje u neočekivanim smjerovima, a primijenjen na poetiku i na potragu za izrazom pretpostavlja usporedivo razrastanje i premreživanje. U jednome od kasnijih zapisa iz 3. kolovoza 1920. godine Krleža uostalom postavlja pitanje „Što znači pišući ljuštiti, i da li se uopće može nešto – oljuštiti – pisanjem?“ (560) I premda u svojoj cjelini *Davni dani* svjedoče da postupno prevladavaju realističko-naturalistički kodovi, zanimljivi su i pozornosti vrijedni upravo sebesvjesni sinkretizmi impresionističko-simbolističkih i ekspresionističko-naturalističkih stilskih registara. Primjerice, u ulomku zapisa iz 24. listopada 1917. godine: „Evo staklene modre vode sa pianissimom toplog povjetarca u paomama, evo stopostotnog kobalta nebeske vedrine, a tu su zakutci sjevernih soba tako sivi, tako antipatični kao njuška štakora. Sada cvjetaju trešnje na cvjetnim obalama i zvone mandoline pod havajskim balkonima, a ovdje u ovom vječnom sumraku smrdi nešto dlakavo, bodljikavo, tapirsko, opasno, zvjerski slijepo, nešto što ljudi zovu da je rat...“ (278) Paralelizam dviju uzastopnih rečenica utemeljen na kontrastu u kojemu se prvi dio rečenice, prepunjen tipičnom ranomodernističkim lirskom motivikom, suprotstavlja zvjerskoj metaforici ratne stvarnosti primjer je stilsko-poetičkoga ili retoričkoga frontalnog sudara prožeta ironijom. Komentar nije eksplicitan, i za njegovo prepoznavanje potrebno je uočiti diskrepanciju izraza.

Prvi požeški zapisi iz 1917. godine obilježeni su razmišljanjima o razlici između pisanja i prepisivanja (227) i o panorami hrvatske književnosti 19. stoljeća, u kojoj je jedva čitljiv tek Šenoa (228), a u prikazu pejzaža česte su usporedbe stabala s koraljima i blistavoanarhoidnim žilama na ženskoj ruci pod blistavim zvijezdama (226, 227, 229). Za pitanjem „Gdje su ti davni

dani verlainske kantilene?“ (230) slijedi prijepis Verlaineove pjesme *Moj intimni san* (*Saturnijske pjesme*, 1866.) uz Krležin komentar da je Verlainea nekoć čitao najblaže rečeno sentimentalno, ali iz naknadne perspektive ratnoga užasa smatra to čitanje slijepim. Marjanić u svojoj interpretaciji Krležine pjesme ističe: „San o sjeni nepoznate žene može se interpretirati kao san o animi, ženskom oličenju muške psihe koje je Goethe imenovao 'Vječno žensko', posljednjim stihovima *Fausta* (...) Poetici 'Vječnog ženskog' oduzeto je značenje iz kapelobatrinske perspektive 'domobraskih golgota'...“ (2005: 81) Krležini stihovi o snu o sjeni nepoznate žene u kojima odjekuju Verlaineovi stihovi višestruko su uokviravanje snova o nedodirljivim sjenkama, među ostalima i o književnim sjenkama, i u izravnome su kontrastu sa sljedećim ulomkom o povijesno-političkoj situaciji i o historiji koja „pravi kobasice i tim se kobasicama hrani grof Tisza“ (232). U zapisu iz 21. veljače 1917. godine promišlja se o smislu apstraktne umjetnosti (spominju se R. Delaunay i V. Kandinski), a potom se u zapisu iz sljedećega dana ističe da je preduvjet za izražavanje vlastitoga antikanibalskog osjećanja poznavanje teme i njezino književno prevladavanje, pa je stoga glupo „kada naši suvremenici impresioniste razgovaraju o Gauguinu i Cézanneu jer oni ne će nam pomoći“ (234). Tvrdi da je to „(g)lupo, kao estetika starih gospođica, koje čuvaju svoju rimovanu korespondencu u kutijama od ljubičastog baršuna s ogledalcetom i školjčicama sedefnim. A tu, tko ima dobro uho, pasji sluh, može i u ovoj kavani da prisluškuje grmljavini topova.“ (234/235) i potom umeće svoju pjesmu *U posudi plavoj dana*, u kojoj se javlja i motiv Pana, dok je istoimena simfonija dovršena u Požegi nekoliko dana ranije (interpretaciju pjesme *U posudi plavoj dana* v. u Marjanić, 2005: 169/170). Čini se da se i pojedini zapisi iz svibnja, koji slijede, nude na čitanje kao „estetika starih gospođica“ sačuvana „u kutiji od ljubičastoga baršuna“, a samo će onaj tko doista ima dobro uho u pojedinim tim zapisima moći čuti i grmljavinu topova. Kao što središnjom oprekom prirode i kulture/povijesti najavljuju stihovi umetnute pjesme, Krleža se i sam od povijesti sklonio u prirodu u pojedinim požeškim zapisima iz svibnja. Bitno je napomenuti da prikaz Krležina boravka u Požegi odražava i neke ideje iz razgovora s Lavom Grünom Gorenčevićem, pa se Krležin interes za impresionizam u tome dijelu zapisa može čitati i kao odraz onovremenih Gorenčevićevih stavova o impresionizmu, ali se i prodor vitalističkih slika i sinestezije u svibanjskim zapisima također može smatrati i posljedicom Gorenčevićeva interesa za te pojmove u njegovim radovima o povijesti umjetnosti.⁸⁷

⁸⁷ O Iljku Gorenčeviću, koji se koristio pseudonimom Lav (Leon) Grün, u svojoj studiji *Nomadi ljepote* opsežno je pisao Aleksandar Flaker, koji ga uz Krležu i Cesarca naziva trećim čovjekom hrvatske i jugoslavenske ljevice iz razdoblja obilježena *Plamenom* i *Književnom republikom* (v. 1988: 265. i d.). Flaker napominje i da Krležin svibanjski dnevnički iskaz o pisanju traktata o impresionizmu treba pripisati druženju s Gorenčevićem, koji je nešto ranije otkrio Petra Dobrovića (268).

U travnju i svibnju, kao što se konstatira, „Požega, Arbeiterhilfskompanija u kasarni baruna Klojučara i atelier u Ilici 52, to su dva fokusa moga lutanja u ovom prostoru.“ (241) Najopsežniji travanjski zapis posvećen je Ljubi Babiću (kaže se da je njihovo drugovanje započelo s Požegom oko *Pana* i *Simfonija*, 240), a čest je Krležin sugovornik i Đuro (Juraj Cvijić). Za komentar da je *Sodomski bakanal* zapravo Wilde u zagradi se simptomatično ističe da „(Nije ni to najstrašnji uzor)“ (244). U zapisu iz 20. travnja prvi put spominje Gorenčevića i razgovor koji je s njime vodio o hrvatskoj književnosti i umjetnosti (245), a 8. svibnja tvrdi da „piše traktat o impresionizmu – očito pod utjecajem sugovornika“ – te potom da „(i)ma nečeg michelangelesnog po tome kako ja sebi, sikstinski uzvišeno predstavljam prvog impresionističkog stvaraoca; takav vrhunaravni impresionista je neka vrsta biblijskoga proroka, više od toga, to je pravi gorostasni Jahveh (...) koji se svojim prstom dotiče čitave naše modrozeleno planetarne lopte i koji tu loptu uzima u svoje posvećene stvaralačke ruke...“ (247) U Krležinoj gotovo mitskoj viziji prvoga impresionista neobičan je način na koji prikazuje moć i silovitost tako osjetljive slikarske poetike, što se može protumačiti na podlozi njegova dvojnoga koncepta umjetnika mislioca koja svakomu istinskom stvaratelju daje iznimno prodornu intelektualnu snagu, kakvu ima i Krležin dramski Michelangelo, čije su kreativne energije najčešće izražene motivima i slikama iz vitalističkoga registra koji, očito u dosluhu s koncepcijom iz dnevnčkih zapisa, u drami supostoji s ekspresionističkim obilježjima. Nakon Krležine dramatične vizije prvoga impresionista slijede lirski ulomci koji se mogu čitati i kao zanimljiv prijepis simbolističko-impresionističke poetike moderne i koje Krleža, znakovito, naknadno komentira iz perspektive ratnoga dnevnika 1942. godine iz koje u *Davne dane* umeće i tekst *Pijana novembarska noć 1918*.

III.

Scena u sljedećemu ulomku počinje se graditi eliptičnom rečenicom „Hipohondrično poslije podne.“ Polazišni je motiv porta sv. Terezije kroz koju odjekuju orgulje, što pripovjedača podsjeća na Notre Dame, gdje je „tamjan upravo tako cimetski slatko, tako istočnjački opajao naš bijedan pasji njuh“, a u nastavku „(p)utuju oblaci nad našim glavama u predvečerje“ (248) i požeška svibanjska atmosfera opisana je „gust(a) kao tamjan i ambra, natopljen(a) mirisom ljiljana“ (249). Krleža prizor gradi kao malu lirsku sličicu aranžirajući motive i izraze bliske Matoševim i Vidrićevim pejzažima te koristeći se sinestezijom koju stvara tako što kombinira i egzotične motive koje esteticizam preuzima od Baudelairea i simbolista. Paralelizam sa znamenitom pariškom crkvom podsjeća na slične paralele iz Matoševih putopisnih tekstova, ali i na francusku kulturu kao izvorište oblikotvornih uzora u

Matoševu pjesništvu. Motiv crkve ujedno je i tipičan Wiesnerov motiv (primjerice u pjesmama *Seosko jutro*, *Samotna kapela*, *Prazna crkva*, *Blago večere*, *Crkve...*), koji Krleža u svojoj obradi resemantizira. Udvostručenje prizora ostvareno je reminiscencijom – isprva se u sv. Tereziji prisjeća katedrale Notre Dame ističući pritom neizravno upravo francusko ishodište svojih slika i modela uobličavanja dojmova, a potom kontrastira požeški ambijent sa svojom prošlogodišnjom nesrećom u agramerskim špitalima, koja je uvod u digresiju o tome kako su svi poput statista glumili na historijskim daskama. Taj topos svijeta kao pozornice osvještava kod čitatelja literarnost cijeloga prizora, ali podsjeća i na esteticističko, Wildeovo geslo o životu koji oponaša umjetnost. Potom se ponovno ističe (neo)romantičarski povlaštena perspektiva pripovjedača (gotovo lirskoga subjekta?) koji promatra „u plavoj zdjeli pod nogama tu malu graničarsku garnizonu“, pritom varirajući motiv „posude plavoga dana“ iz ranije umetnute Krležine pjesme. Napominje potom da je ta zlatna požeška kotlina tema o kojoj su već pisali u kaptolskoj pučkoj školi po diktiranome zanosu ističući tako još jednom stilske slojeve koji se talože u njegovu prikazu i ukazujući na proces kontinuiranoga preispisivanja stvarnosti. Potom kontrastira taj „svibanjski paysage“ s nepovoljnim povijesnim okolnostima koje su ga obilježile i završava ironično: „Ptice tako uzvišeno i indiferentno pjevaju kao da nisu u Hrvatskoj. Kad bih mogao da cvrkućem kao indiferentna ptica.“ (250) Indiferentne ptice zasigurno su pjesnici poput Ljube Wiesnera, čija je poetika metom stalnih Krležinih napada na stranicama *Davnih dana* kao ogledni primjer našega modernizma koji prema Krležinu mišljenju samo kopira tuđe modele udaljujući se u njima od stravične hrvatske stvarnosti. Zanimljivo je iz te perspektive čitati i prethodni ulomak o *hipohondričnome poslijepodnevu* i zapitati se nije li i taj uvodni epitet ironično intoniran ne bi li se lirska pejzažna sličica parodijski prokazala već na samome početku. Krleža stvara slojevit prikaz igrajući se različitim vrstama diskursa i stilskih registara, no bitno je primijetiti da i simbolističko-impresionistički sloj u toj igri riječima zadržava važnu ulogu, njegovi su kodovi neophodni za kontrastiranje s realističko-naturalističkim slojem i za stvaranje potpunoga učinka takva prijepisa. No toj osviještenoj preispisanosti pridonosi i opsežna bilješka koja se nadovezuje baš na uvodnu rečenicu cijeloga prizora „Hipohondrično poslije podne“, kao oblik još jednoga tipično krežijanskoga pregiba teksta nad sebe sama. Iz perspektive ponovno ratne i ponovno dnevničke 1942. godine prelistavanje požeškoga zapisa izaziva potrebu za komentarom, tumačenjem još jednim prijepisom. Glosa započinje ulomkom o strahu, jednim od središnjih motiva dnevnika iz 1942., a potom se uvodi motiv lirske kantilene, ranije spomenut u zapisu iz 17. veljače 1917. godine, kad retoričko pitanje „Gdje su ti davni dani verlainske kantilene?“ uvodi u Krležinu pjesmu (prijepis Verlaineova soneta) *Sanjam o ljepoti nepoznate žene*. Godine 1942. vlastita egzistencija prikazuje se kao „lelujavo

potitranje nad otvorenim grobom lirske kantilene koja traje, ne pretvarajući se u poeziju nego u dosadu beskonačnog trajanja gluposti kojoj nema ni kraja ni početka“ (248/249). Povratak starim zapisima motiviran je paralelizmom između dviju ratnih situacija u trenucima egzistencijalne ugroženosti. Povratak je reminiscencija, prekapanje po riječima/sjećanjima u potrazi za utjehom koja se 1942. godine više ni u čemu ne može pronaći. U kasnijemu, bezizlaznošću prožetom zapisu, koji je izravan komentar teksta iz 8. svibnja 1917. godine, lirska kantilena parafrazira se u lirsku smionost, pa se pesimistično zaključuje: „Cvrkutale su ptice oko požeške kalvarije u sumraku, a stihovi su cvjetali kao svibanjski kestenovi na sve strane, a danas, Ganges ne šumi kaskadama na mjesecini i sve je ubitačna proza, koja kuca polagano i tiho, kao sat pred izvršenje smrtne osude.“ (250) Čini se da 1942. godine zapis iz 1917., koji smo interpretirali, u Krleži izaziva sjetu jer ga podsjeća na trenutak naizgled trajno izgubljena spokoja i opuštenosti, ali i na onovremenu opijenost esteticizmom („lirsku smionost“) koju prepoznaje u načinu na koji je izraženo to požeško svibanjsko iskustvo, što je podcrtano kasnijom ironijskom uporabom, tj. negacijom slike Gangesa u kaskadama na mjesecini, slike kakva bi se mogla pronaći u središnjemu Salominu monologu u *Salomi* ili u priči o Šeherezadi i Heliogabalu u *Davnim danima*.

Sljedeći zapis iz 11. svibnja 1917. godine, nastao navodno u pet sati poslije podne, kod kapelice sv. Vida na Sokolovcu, oblikovan je ponovno kao Vidrićeva ili Wiesnerova pejzažna minijatura. U odnosu na prethodni prikaz krajolika perspektiva pripovjedača bitno je drukčija, njegov pogled nije povlašten, on sad postaje dijelom prizora vitalistički povezan s prirodom i pogled mu se postupno uzdiže, kao lirskomu subjektu u Vidrićevu *Pejzažu I*: „Sjedim među hruštevima, bumbarima, mravima, pčelama, muhama i svibanjskim cvijećem, pod kestenovima u bogatom rascvalom ornatu i puni su mi dlanovi peluda i latica tratinčica i ivančica (bijelih cvjetova), a nad nama oblačni majski titani nebeski u narančastom odsjaju predvečerja, tiho plove na violini proljetnoga vjetra. Sve je svečano.“ (250/251) Uvodna gotovo entomološka enumeracija ritmizira se polisindetonom, koji sugerira bujnost prirode, i osobito drugim dijelom rečenice u kojemu se zanosno i u duhu moderne prikazuje posvećeno proljeće. Pjesma bi se, osim uz Vidrićeve pejzaže, mogla čitati usporedno i s Matoševom pjesmom *U travi*. Druga polovica opisa zamjenjuje pripovjedača u jednini pripovjedačem u množini, čime se situacija poopćuje, i uvodi motiv vola, koji u kontrastu sa zanosom prvoga dijela opisa ostavlja „za sobom kao komet punu repinu amonijaka s mirisom tople balege (...) stvorenje koje ne umije drugo nego da žalosno gluhonijemo vapije pod svibanjskim suncem, a stupa tako tiho, te živi kao i mi što živimo, a stvoreno je za klaonicu kao i mi.“ (251) Zanimljivo je da poopćavanje ostvareno zamjenom jednine množinom ne obuhvaća sad samo cijeli ljudski rod nego i cijeli

živi svijet, čime se uvodni vitalistički zanos prevodi u pesimistični, i zapravo antimodernistički, pogled na suvremeni odnos ljudi prema životinjama, dodatno depoetiziran ne samo motivom balege nego i raščlambom zanosne pejzažne sličice na sastavne kemijske spojeve. Završna rečenica „Bio je bog, oteo je Europu, a danas je uškopljena mizerija...“ (251) izražava snažan kontrast koji se intertekstno ne nadovezuje samo na starogrčki mit nego i na nekoliko Matoševih pjesama, prije svega na sonet *Metamorfoza*, u kojemu se u katrenima bik prikazuje kao moćna životinja drevne snage, „(s)ultan stada, kralj doline (...) pun ognja krvavog“ da bi terceti izrazili nagli obrat u kojemu se mitološki sadržaj preobražava u banalnu svakodnevicu izmijenjenih odnosa moći i nove povijesno-političke situacije: „Posejdonov sine, gdje je vrijeme to / Ajantovog bijesa kad si gledao zlo, / S vijencem bijelih ruku oko rogova? // Sad je drugi glumac Europin tat, / Tek mesari cijene tvoj galantni vrat / Kojim se maskiro Dzeus, bog bogova.“ (41) Sam Matošev sonet dakle u tercetima ironizira eskapističku sličicu dvaju katrena kontrastirajući mitsko vrijeme i suvremenu europsku stvarnost, što pokazuje da Krležini stilsko-poetički sudari impresionističko-simbolističkih i realističko-naturalističkih motiva i stilskih registara i sami mogu biti čitani kao prijepis ili *preobrazba* usporedivih diskrepancija u pojedinim Matoševim pjesmama te osobito u polemički intoniranim zapisima. Naime matoševske Krležine pjesme umetnute u *Davne dane*, koje je iscrpno analizirao Zoran Kravar, i osobito Krležine dnevničke bilješke o odavanju počasti Matoševu tijelu na odru, osvjetljavaju ambivalentnost Krležina odnosa prema Matošu.⁸⁸ Slično kao u sonetu *Metamorfoza* Matoš mitološku motiviku ironijski izokreće u kontekstu novih društvenih okolnosti i u sonetu *Dva kentaura* te autoironično u sonetu *Arhiloh*, dok se bez parodijske distance aranžmanom mitskih motiva igra u eskapističkim svjetovima soneta *Labud* (usp. s Vidrićevom *Sjenom*) i *Naoblačeni mjesec*. Sljedeći Krležin dnevnički ulomak posvećen je razmišljanju o Meštroviću i o oblacima te oblikovan gotovo kao aforizam. Naime pripovjedač izjavljuje da je čuo da je Meštrović sve naučio od oblaka te potom zaključuje da bi bilo dobro da je tako jer je nažalost mnogo više

⁸⁸ U zapisu iz 18. veljače 1916. godine u *Davnim danima* Krleža opisuje dvije situacije. Prvu u kojoj se u rujnu 1911. godine zbog treme nije usudio pokazati svoje pjesme Matošu, kojega je susreo u kavani i drugu, u kojoj opisuje svoj odlazak u mirogojsku mrtvačnicu kako bi Matošu odao počast te spominje kako je pritom otkinuo jedan cvjetić s vijenca na odru i stavio ga u antologiju francuske lirike, no cvjetić se kasnije zagubio. Različita moguća objašnjenja razloga zbog kojih Krleža Matošu nije pokazao pjesme v. u Marjanić (2005: 150/151). U kasnijemu dnevničkom zapisu iz 9. siječnja 1943. godine (u pregibu usporedivu s glosama iz 1942., koje nastaju uz dnevnički tekst iz 1917., o kojima je već bilo riječi) opisuje se ista zgoda o oproštaju s Matošem u mrtvačnici večer prije pogreba i potom se ističe: „U predvečerje 1914 (rata), u vrijeme 'Rimskih feljtona', nisam ga čitao sa simpatijom (...) A. G. M. u trajnoj fluktuaciji, ali od balkanskih ratova nije mi bilo jasno kamo plove njegove papirnate šajke. Značenje vrijednosti njegovih tekstova objavljuje se tek mnogo kasnije, iz retrospektive, tek oko 1921-28.“ (1977: 21/22) Još jedno tumačenje Krležina promijenjena odnosa prema Matošu v. u Jukić (2018: 363). Valja također napomenuti da se u *Dnevniku* iz 1943. spomenuti komentar o Matošu pojavljuje neposredno nakon opsežnijega zapisa o snovima napućenima Krležinim suradnicima u časopisu *Danas*, pa bi Krležinu zanimljivu revalorizaciju odnosa prema Matošu baš na tome mjestu u *Dnevniku* bilo poticajno istražiti drugim povodom.

naučio u Beču. Neizravno taj komentar progovara i o problemu utjecaja u umjetnosti i, za Krležu podjednako važno, o odnosu forme i sadržaja, a nadovezuje se na mnogobrojne Krležine kritike Meštrovićeva doprinosa umjetničkomu uobličanju kosovskoga mita, u kojemu Krleža uporno ističe utjecaj bečke secesije na formu.

IV.

Zapis iz 22. svibnja 1917. godine u izravnome je kontrastu s impresionističko-lirskim ugođajem ranijih svibanjskih zapisa. No zanimljivo je da, osim što se stilski suprotstavlja prethodnim zapisima, taj tekst i sam svoju neobičnu retoričku učinkovitost temelji na unutrašnjoj stilskoj napetosti. Tekst započinje razmišljanjem o Hrvatskoj, „o našoj žalosnoj, nepismenoj, dragoj, zaostaloj, nesretnoj Hrvatskoj jer u magnu chartu njezinih privilegija danas se zamataju mađarske kobasice i čvarci (od ljudskog mesa)“ (251). Krleža nastavlja pišući kako je s groblja promatrao Motajicu preko nad Savom i slijedi dug opis planine oblikovan kao niz matoševskih putopisnih simbolističko-impresionističkih slika, asocijacija i dojmova, opis nastao sinestezijskim pretapima u kojima se prikaz krajolika isprva preobražava u opis goblena, a potom i u opis slikarskoga platna, dakle utemeljen je na intermedijskoj esteticističkoj igri koja na trenutke podsjeća i na Gautiera da bi se, upravo u času u kojemu zaokružuje prikaz arkadijskoga prostora, toj slici suprotstavila surovost svakodnevice istoga prostora tijekom povijesti:

„Kao neko sretno, pastelno ostrvo na maestralu, Motajica je plavi gobelin za ranih jutarnjih svitanja, i čitav niz polutihih arija raste iz Motajičine primaviolinske jutarnje kantilene do bogate instrumentalizacije kasnih svibanjskih poslijepodneva, kada je igra dubokih, tamno-zelenih smaragdnih sjenki na njenom masivu tako raskošna, kao što su bogate, teške brokatne, skupocjene tkanine na mramornim trpezama gospodskih predvorja na loggiamama i skalinatama na Tiepolovim ili Veronesovim svečanim slikama. Motajica je erozijski mračna u prelivima svog plastičnog vulkanskog bogatstva. Mračno zelenilo njenih šuma, taj zlatnim suncem protkan pokrov, tamna modrina njenih jaruga, sve to govori o veselom žuboru potoka, o pticama, o srnama srećne Arkadije, kao da tamo nije urlao Turčin oko Gradiške, kao da se vjekovima tu nije živjelo oko kolca i kao da nijesu plamtjeli čardaci i hučila krvava voda sa mračnim lelekom utopljenika, a sada je sve tako svečano, Motajica pjeva lirsku poemu tihog svibanjskog poslijepodneva.“
(252)

Zanimljivo je i da je kontrast između impresionističkoga, ali naglašeno knjiškoga opisa koji se sebesvjesno puni aluzijama na različita umjetnička djela i dojmovima o društveno-povijesnoj

stvarnosti, tipičan i za Matoševe putopisne prikaze. Primjerice, i najpoznatiji Matošev putopisni opis Lobora započinje nizanjem impresionističkih slika, zatim raspisuje opsežnu digresiju u kojoj uspoređuje hrvatski i srpski mentalitet i društvo, potom skreće u ekonomski komentar o kupoprodaji dvorca, o vlasništvu i o parcelizaciji posjeda, iz kojega se vraća u lirski prikaz dvorca u kojemu se arhitektonsko nazivlje isprepliće s intertekstnim aluzijama na Poeovu priču *Pad kuće Usher* stvarajući postupno osobito jeziv ugođaj da bi prikaz završio nizanjem komentara o hrvatskoj povijesti i o suvremenim prilikama. Također, valja istaknuti da je ranije spominjani motiv lirske kantilene u citiranome opisu ponovno preispisan u bogatoj sinestezijskoj igri.

U sljedećem ulomku, premda još uvijek pod istim nadnevkom, tekst kao da zatvara okvir impresionističkoga umetka (možda između redaka posvećena i Gorenčeviću), koji započinje zapisom iz 8. svibnja. Znakovito, motiv kojim započinje nov ulomak jesu asimptote, poput Firedricha Adlera, koje vode u kozmopolis, a motiv kojim završavaju svibanjski zapisi jest Toranj s kojega se vijori crveni barjak. Ponovno se inzistira na potpunoj i nepomirljivoj opreci između hrvatske umjetničke scene i aktualnih povijesno-političkih strahota s kojima se ona ne želi ili ne zna uhvatiti u koštac: „tu se otvara panorama na hrvatsku literaturu koja se spram ove arbajterhilfstvarnosti odnosi kao gluhoonijema beba u bazarskom izlogu.“ (253) Aludirajući na Wiesnera, Krleža ponovno ironično metaforizira cijelu situaciju kao „provincijalni farof sa guskama i racama“, tvrdi da je tu idilu „intonirao A. G. M. sa Šenoininim tremolom pseudoromantične primavioline“ te motiv kantilene ponovno, posljednji put, preinačuje u kantilenu smrti zazivajući potom da „bi trebalo da se pojave hrvatski rapsodi, koji bi umjeli da zapjevaju pjesmu roblja sablasnu.“ (254) Raniji vitalistički zanos (prisjetimo se scene u travi) preokreće se u naturalističku kaljužu i svi su motivi preobraženi u svoju suprotnost, život je pretvoren u gnjilež i smrt:

„Sjedim u kasarni baruna Klobučara sa ruljom ovog carskog roblja u smradu, u balegi, u gadu, u slami, u smeću, u mokraći, i sve je tu stjeničavo, ušljivo, sve slamnjače natopljene urinom, sve vonja kao mušema mrtvog novorođenčeta, sve je rahitično, kolerično, kostobolno, dizenterično, svrabljivo, smrdljivo, masno, neoprano, znojno, svinjski prljavo, a onaj rapsodičan voz kapelobatrnski i sisački sav tuberkulozan, sulud, gladan, djeca krastava, ljudi grubi, gladni, razdraženi, svi mole litanije, a u svemu tom Nazor pjeva o cvrčku, o venecijanskoj cikadi, đavo je odnio, Meštrović simboliše sadrenog bečkog, secesionističkog Zlopogleđu, M. Dežman kao K. u K. Oberarzt uređuje 'Obzor', a Friedrich Adler je jakobinska asymptota iza koje nema jakobinaca.“ (254/255)

Također, popularni motivi pjesništva moderne poput jutra, oblaka i crkvenoga tornja, kojima se i Krleža kreativno poigrao na prethodnim stranicama rearanžirajući ih, ponovno su prevrednovani i tako lišeni svoje istrošene dekorativnosti (prisjetimo se estetike starih gospođica i njihovih kutijica) te parodijski raščlanjeni na sastavne dijelove koji svojom sveprisutnošću u književnosti i repetitivnošću uzrokuju zasićenje, frustraciju i prezir:

„Tako počinje jutro, gradsko, katoličko, dosadno, svibanjsko jutro. Još u prvoj polurasvjeti svitanja po starim tornjevima škljocaju mehanizmi i iz plehnatih kutija javljaju se crkveni satovi, tu jedan, tamo jedan, i sve dok oni dosadni filistarski kadaveri tu hrču pod smrdljivim perinama kao majmuni u menažeriji, jedan čovjek, koji je svome vremenu uprkos za sebe individualno svršio s ovim planetom, očekuje krvnika.” (255)

Istrošen lirski motiv crkvenoga tornja sveden je na materijalnu konkretnost svojega referenta, Krleža se zavlači pod površinu tipične pjesničke slike i rastavlja njezin mehanizam na sastavnice, i to i doslovno, ali i stilskom persiflažom. Međutim i nakon ovakvih ulomaka Krleža je sklon vratiti se na trenutke tipičnim esteticističkim motivima i slikama preslagujući ih u svježije i dojmrljive prizore: „Dolazi mjesečina sa jantarnožutim kolutima u južnjačkoj toploj, glicerinski-masnoj, žitkoj noći, kada vjetar rastače miris vlažnih otkosa i tako je sve umorno i tako je sve bijedno kao na samrti, a istočno nebo zvoni od bakrene mjesečeve rasvjete kao gong.“ (257)⁸⁹

V.

Iz svih navedenih primjera, kao i iz mnogih koji su ovom prilikom izostavljeni, vidljivo je da je Krležino preispisivanje hrvatske moderne u *Davnim danima* složen proces višestrukih i višerazinskih revizija, reinterpretacija i revalorizacija u kojemu stilsko-poetički modeli moderne i ranoga europskog modernizma nikad nisu posve napušteni, nego ostaju sastavnim dijelom njegova heterogena pisma, ne samo kao ponovno iskorišten gradivni element ili kao jedan od starijih slojeva u katalogu Krležinih stilskih registara nego upravo kao sastavni dio složenoga i raznorodnoga Krležina pisma, koje neprestano u sebe integrira najrazličitije utjecaje neumorno i kreativno ih preosmišljavajući i preoblikujući.⁹⁰

Dosad su se, već očekivano, osvrtili na složen i proturječan Krležin odnos prema najpoznatijim predstavnicima moderne, odnos najčešće obilježen osporavanjem i

⁸⁹ U noćnoj atmosferi iz prethodnoga citata kao da odjekuje i jedan Krležin *Nokturno* uklopljen na početak dnevnika pod nadnevkom 5. studenoga 1914. godine. No dok je u pjesmi slična atmosfera izražena nagomilanim ekstravaganantnim motivima, sinestezijski je učinak u citiranoj rečenici ostvaren rafiniranijim sredstvima.

⁹⁰ Kako, pišući o Krležinu odnosu prema dekadenciji, ističe Ivo Vidan: „Sklonost dekadansi traje, ali je uključena u transcendentni poriv za istraživanjem vitalnog, obnoviteljskog čina jezičnog reda.“ (1993: 27)

odbacivanjem, oslanjali isključivo na Krležine izravne komentare o pojedinim autorima i o njihovim djelima, ili u dnevničkim zapisima ili u pojedinim esejima. No čini se da su *Davni dani*, osim što se u njima spominju autori poput Frana Galovića, Dragutina Domjanića, Ive Vojnovića i Antuna Gustava Matoša, ispunjeni i tekstovima u kojima Krleža razigrano parafrazira neka tipična mjesta iz djela tih pisaca karakteristična i za hrvatsku modernu i za rani europski modernizam, preslagujući pritom zapravo na sebi svojstven način različite načine pisanja hrvatske moderne i ranoga modernizma tako što ih istodobno i preispisuje i prekraja u nešto drukčije, tražeći nove izraze za stalno promjenjivu stvarnost koja ga okružuje i do koje se ne može doprijeti drukčije nego posredstvom jezika. Pritom na tragu dosadašnjih uvida i osobito na podlozi Bogertove analize Krležine estetike, kakva se postupno oblikuje, kao što je uvodno napomenuto, upravo u vrijeme o kojemu više ili manje pouzdano svjedoče *Davni dani*, valja istaknuti važnost razlike između Krležine kritike pojedinih autora i Krležine kritike oponašanja tuđega pisanja, pisanja koje se ubrzo pretvara u istrošenu šablonu lišenu sposobnosti da u čitatelju, tj. u recipijentu kao u Krležinu rezonantnome subjektu izazove bilo kakav doživljaj. Tekstovi *Davnih dana* pokazuju da je u više domaćih i stranih ranih modernista Krleža pronašao izražajne mogućnosti koje ga nisu ostavile ravnodušnim te da je, djelomično vođen i esteticističkom intenzivnom samosviješću, nezaustavljivo nastavio preslagivati i preoblikovati zalihe postojećih izražajnih i stilskih registara. Nastavimo stoga s razradom tih uvida tako što ćemo interpretaciju drugih dnevničkih zapisa premrežiti s raznolikim Krležinim književnim i neknjiževnim tekstovima. Posebnu ćemo pozornost pritom posvetiti dramama *Legenda* i *Gospoda Glembajevi*.

4. 2. Tumač iz sjene – Krležina *Legenda*

I.

Zadržimo se još neko vrijeme na stranicama *Davnih dana* i vratimo se još jednom zapisu koji sadržava i priču o Šeherezadi. U Krležinim *Davnim danima* već spomenuti zapis iz 2. svibnja 1916. godine znakovito započinje motivom mjesečine koja „traje čitave noći“ dok pripovjedač izjavljuje „pišem (u mislima) svoju Šeherezadu, na uspomenu Oscara Wildea i u čast Bakstovu (*sic*)“ da bi zatim, već nekoliko redaka kasnije, nakon što komentira kako je Josip Bach odbio njegovu *Salomu*, „koja nije wildeovska i da je teško poslije Wildea napisati 'Salomu' koja nije wildeovska“, prezent zamijenio kondicionalom i izrazio tek želju „(n)apisao bih posljednju noć u 'Tisuću i jednoj noći', kada je Šeherezada ispričala Velikom Padišahu svoju posljednju legendu i kada se taj lirski opium pretvorio u strašnu zbilju stvarnosti“, a onda već u sljedećoj

rečenici ipak započeo sa skiciranjem glavnih likova preobrazivši netom spomenutoga Velikog Padišaha u „hiperbiblijsk(oga) Heliogabal(a)“ (Krleža 1956: 151).⁹¹ Sam početak toga dnevničkog zapisa tipičan je ne samo za *Davne dane* nego i za kasnije Krležine dnevnik – iskazni subjekt često se smješta na granicu stvarnosti i sna ili se posve prepušta snatrenju i snu, pa je tako i u citiranome ulomku oblikovan kao somnambul koji u mislima raspisuje zamišljene priče, a ispisani tekst vrlo brzo postaje nepouzdanim propadalištem u kojemu nismo sigurni u vjerodostojnost iskaza. To se, uostalom, odmah događa i tijekom čitanja citiranih rečenica jer se radnja izrečena prezentom zamjenjuje željom iskazanom kondicionalom da bi se potom pred nama ipak počela ispisivati najavljena priča. Doduše, ako je to doista najavljena priča, jer Veliki Padišah odjednom postaje Heliogabal. Propadalište na kojemu se čitatelj nalazi nije sklisko samo zbog neočekivanih i nerazjašnjenih pripovjedačkih obrata nego i zbog niza intertekstnih aluzija kojima su ispunjeni dnevnički zapisi i koji čitatelja stalno podsjećaju na fikcionalnost čitanoga (navodno dnevničkoga) zapisa – otvaranje motivom mjesečine posveta je Wildeu i prije spomena njegova imena, samostilizacija pripovjedača kao zanesenoga pjesnika koji bdije snujući o svojim pričama čija je radnja smještena u egzotična istočnjačka prostranstva podjednako je aluzija na figuru romantičkoga umjetnika koliko i na njegove dekadentno-esteticističke nasljednike te njihove pomodne književne prostore, a preoblika Velikoga Padišaha u Heliogabala (i to „hiperbiblijskoga“ premda se taj zloglasni rimski car, naravno, ne spominje u *Bibliji*) nije samo još jedan ustupak književnoj dekadenciji posudbom jednoga od njezinih omiljenih izopačenih junaka nego i dodatna potvrda neograničenih mogućnosti pripovjednih kontaminacija te moći književnosti da izmišlja svjetove posve ignorirajući stvarnost.

Kao što smo pokazali, Šeherezada nenadmašnim pripovjedačkim umijećem i sposobnošću da fikcijom omami i smrtno zarazi Heliogabala, oblikovana kao „predstavnik(a) (...) čudovišta“ kakva upravljaju „političkim realnim svijetom takozvane evropske kulture“

⁹¹ Budući da je prethodno citirana izjava iz lipnja 1914., koju Krleža pripisuje Bachu, zatim dopunjena bilješkom, prikladno je ponovno joj, i na razini ovoga osvrtu, pridružiti popratnu bilješku. Naime, pomalo proturječna Bachova izjava iz glavnoga teksta – prema kojoj Krležina *Saloma* nije vajldovska premda je nakon Wildea teško napisati *Salomu* koja se otima utjecaju popularnoga prethodnika, što je kompliment upravo Krležinoj izvornosti – dopunjena je (čini se, iako nema navodnika) citatom ili vjernom parafrazom ostatka Bachove izjave, prema kojoj je *Saloma* doista nova, ali nije drama jer likovi previše govore, i to nedramatično, pa podsjeća na *Pjesmu nad pjesmama*, na *Davidove Psalme*, na *Jeremijin plač* i na Nietzscheova *Zaratustru*. Bitno je primijetiti, ako se može vjerovati da je izjava vjerno prenesena, da je Krleža ranu inačicu *Salome* oblikovao kao palimpsest na podlozi niza biblijskih i sve samo ne biblijskih tekstova iz svoje mladenačke lektire pritom slobodno preispisujući različite književne poticaje, da je Wildeov utjecaj bio vidljiviji upravo u slobodnomu odnosu prema kolažiranju predložaka nego u izravnomu preuzimanju pojedinih motiva, fabule i oblikovanja likova te da je kasnije objavljena Krležina *Saloma* očito znatno preinačena u odnosu na svoju ranu inačicu. U konačnici, ako je vjerovati Bachovoj izjavi, čini se da je Krleža svoju *Salomu* ispisao kao jednako složen i, kad su u pitanju uzori, jednako varljiv prijepis kakav je i dnevnički zapis koji čitamo te u njega umetnuta priča koja slijedi.

(151) uspijeva poraziti, ako je vjerovati priči, upravo simbol predvodnika zla i izopačenosti u surovoj ratnoj stvarnosti, pa podsjeća i na Krležine Salome, ali najavljuje i završnu misao pjesme *Evropa godine tisuću devet stotina i druge*, umetnute u dnevnik pisan tijekom sljedećega svjetskog rata, iz perspektive kojega su često komentirani (i preispisivani?) baš rani dnevnički zapisi: „Samo se stihom može reći to / što znači ovo podlo, suludo umorstvo / što zaklalo je mahnitu Evropu / pred svima nama kao bijesnu kaju, / i danas sve je samo ludost, strah i noć. (...) – Mi danas nijesmo više što bijasmo ko djeca, / mi danas znamo jedno, a to je što znamo: / poezija da nije zlatna ribica / u kristalnome loncu tihe lirske sobe, / ni tamjan slatkih riječi u gubici krvnika. (...) ...jer dostojanstvo stiha nije dah ni dim, / već rt floreta u gnjilom truplu zločina!“ Citirani stihovi pjesme iz ratnoga dnevnika iz 1942. godine nameću zaključak da priča o Šeherezadi obrađuje istu ideju – problematizira vjeru u moć književnosti da se svojim sredstvima obračuna sa zločinačkom i nesnosnom stvarnošću.⁹²

Interpretaciju umetnute Šeherezadine priče i njezine implikacije za tradicionalna tumačenja Krležinih poetičko-svjetonazorskih transgresija te za uhodana tumačenja uloge Wildeova esteticizma u Krležinu opusu već smo izložili uz osvrt na Krležinu lirsku *Salomu*, a sada ćemo se, slijedeći drugu temu, posvetiti kraju istoga dnevničkog zapisa iz 2. svibnja. Pripovjedač nas iz priče o Šeherezadi vraća u noćni ambijent s početka zapisa: „Sjedim na krovu kasarne, noć je, apicitis bilateralis 37.7. Brusilov, žubor Črnomerca; pišem u mislima jednu wildeovsku varijaciju, kakvih sam (doista) napisao čitav ciklus, Legendu, Sodomske bakanal, Salomu, i t. d. i koje neću napisati nikada, a koja bi bila, kad bih je napisao, običan primjer šablone u literaturi.“ (Krleža 1956: 154) Osim što se pripovjedač ponovno prikazuje kao zanesen pjesnik romantičar koji noću sanjari na krovovima ispisujući u mislima svoja djela, ovoga puta svoj stvaralački zanos autoironično, najavljujući tako ton cijeloga završnog ulomka zapisa, prevodi u jasnu medicinsku dijagnozu i kvantificira kao blagu vrućicu te nas ponovno zbunjuje načinom na koji opisuje ono što pišući čini. Naime, prvo u mislima piše vajldovsku varijaciju (nismo li je upravo iščitali kao priču o Šeherezadi i Heliogabalu?), a zatim odlučno tvrdi da je neće napisati nikada jer bi, kad bi je i napisao, bila primjer šablone u literaturi. Sve i ako citirani komentar shvatimo kao da pripovjedač prethodnu priču doživljava tek kao skicu koju odbija razraditi u opsežnije i cjelovito djelo, to ne osporava postojanje umetnute priče i činjenicu da ona ne djeluje poput obične persiflaže Wildeovih tipičnih motiva i Wildeova stila (kao što persiflaža nije ni kreativna, za Krležu tipična, parafraza cijeloga početka *Slike Doriana Graya* u eseju o Marcelu Proustu, koja je oblikovana kao, znakovito, prustovska reminiscencija

⁹² Interpretaciju završetka pjesme v. također u Bogert, 88, 178.

na jedan dragi roman), nego se čita kao kreativna igra motivima i stilskim postupcima, koja se odmah predstavlja kao intertekstni prijepis izveden *na Krležin način* i nastao književnim pabirčenjem i kontaminacijom različitih predložaka, što se sve može shvatiti i kao prikladna posveta Wildeu i esteticizmu. Uostalom, da bi se književnost mogla obračunati sa strahotama stvarnosti, kao što se priželjkuje u pjesmi *Evropa godine tisuću devet stotina i druge*, ona se ne smije dati pripitomiti kao zgodan ukras u građanskome salonu (poput zlatne ribice u kristalnome loncu tihe sobe), nego mora stalno obnavljati svoju kritičku snagu i svoj rušilački potencijal, ona se ne smije dati svesti na predvidiv skup stalnih motiva i prikazbenih obrazaca, već mora neumorno i stalno graditi nove svjetove kreativno razgrađujući različite predloške i utjecaje. U ovome trenutku ostavit ćemo po strani komentar iz istoga zapisa, u kojemu su književni povjesničari dosad redovito pronalazili jedan od ključnih dokaza da u Krležinoj poetici literatura činjenica i dokumentarizma oko 1916. godine pobjeđuje larpurlartističku estetiku (Žmegač 2001; Marjanić 2005).⁹³ Na drugome mjestu, naime, ovo istraživanje nastojat će, interpretacijom uloge esteticističkoga interteksta u navodnoj jezgri realističko-naturalističkoga segmenta Krležina opusa, baš u glembajevskome ciklusu, pokazati da je esteticizam – pod kojim podrazumijevamo i stilsko-poetička obilježja koja su ponekad u stručnoj literaturi nazivana sececijском dekorativnošću – bio mnogo otporniji no što se, na temelju pojedinih iskaza u *Davnim danima*, može činiti te da je – možda i mehanizmom usporedivim s povratkom potisnutog – ostao trajnom sastavnicom Krležina pisma i jednim od lica (ili naličja?) njegova modernizma. Zasad ćemo se zadržati na tvrdnji dnevničkoga

⁹³ „Trebalo bi opisati ove transporte, ove maršbataljone, ove rejone i Kajzerice, marodecimere i krankecimere, gospodina Regimentsstaszarza dr. Krumbachera, i ovog sanitetskog generala iz Beča, koji će sutra jednim potezom pera da odliferuje u smrt nekoliko stotina kretena, a ovo što rade Wilde, Beardsley, Backst i Klimt, sa svim našim wildeovcima, to je šablona.

Umjetničko stvaranje odvija se u devedeset i devet postotaka pod znakom šablone. To znači: petrarkizam, postpetrarkizam, byronizam, wildeovština, maeterlinkovština. Otet i se šablone, to u umjetnosti znači biti ili ne biti. Samo to. (...) sve, samo ne šablona, koja jeste književna moda našeg vremena, ali za koju našom kulturnom sviješću moramo priznati, da je potonula sa svima nama u ovom brodolomu, kada je pobijedio graničarski kretenizam Slavka Stanžera i kompanije. Ne Zaratustra, nego Dvadesetipeta domobranska domača iz Krajiške ulice!“ (Krleža 1956: 154/155) Iznesimo zasad samo dva bitna uvida. Prvo, ako se možemo pouzdati u autentičnost ranije u dnevnik umetnutih Bachovih izjava, Krležina je *Saloma* bila sve samo ne vjerno oponašanje Wildeova predloška, što nije teško prihvatiti ako na primjeru priče o Šeherezadi zaključimo kakvu vrstu rada s tekstom Krleža naziva „vajldovskom varijacijom“. Naime, kao što se Petrarca ne može poistovjetiti s petrarkizmom, ni Wilde nije isto što i pomodarsko sljedbeništvo Wildea. Tako se otvara pitanje što znači zahtjev da se napusti šablona, ali i pitanje kako tumačiti poziv da se piše o stvarnosti. Također, da dnevnički pripovjedač odnos umjetnosti i stvarnosti smatra ozbiljnim i nerazrješivim problemom, pokazuje već prvi sljedeći zapis iz 12. svibnja, u kojemu pripovjedač, potaknut bijelom, porculanskom zdjelom sa šljivama na stolu, kontemplira o mogućnostima prikazivanja toga predmeta u slikarskome djelu, o prikazivačkim obrascima u koje se takav predmet kao motiv mrtve prirode automatski prevodi te o preobrazbi stvarnosti u umjetnosti uopće. Drugo, pripovjedač se u drugome dijelu citiranoga dnevničkoga zapisa navodno odriče i Wildea i Nietzschea, para kojemu ćemo se do kraja ovoga rada još vraćati jer su obojica neumorno problematizirala baš odnos riječi i stvari.

pripovjedača da je *Legenda*, uz *Sodomski bakanal* i uz *Salomu*, jedna od „vajldovskih varijacija“ te u nastavku ovoga rada preispitati uvjerljivost te tvrdnje.

II.

Analiza dnevničkoga zapisa samo nas je podsjetila da Krležini tekstovi, čak i kad vješto hine pouzdane zabilješke o zbilji (navlačeći formalna obilježja dnevnika) ili kad naizgled olakšavaju čitanje prikazima koje smo konvencionalno naučili prihvaćati kao vjerne slike stvarnosti (manipulirajući realističkim modusom prikazivanja), zapravo uprizoruju dinamički odnos sadržaja i forme kao svoje središnje zbivanje. Konstatacije o ovome ili o onome utjecaju nisu važnije od načina na koji su takve tvrdnje uobličene i od načina na koje nam ih tekst prenosi. Ako, dakle, pokušamo iščitati Krležinu *Legendu* kao varijaciju izvedenu na podlozi Wildea, što bi u tome prvom objavljenom Krležinu tekstu uopće mogao biti Wildeov intertekst? Krležologija je taj utjecaj u načelu svodila na određene stilske konfiguracije prepoznatljive kao tipične aranžmane pojedinih skupina motiva i pjesničkih slika, koji su onda nerijetko s pejorativnim prizvukom naknadne avangardne pameti nazivani, primjerice, „dekorativnom secesijskom stilizacijom“, i često je brzala dokazati da Krleža taj izražajni registar napušta tijekom Prvoga svjetskog rata, pa čak i u prvome objavljenom tekstu.⁹⁴ Branka Brlenić-Vujić tako će iz perspektive avangardne negacije moderne u *Simfonijama*, opsežno citirajući raznovrsne pjesničke slike s početka prve objavljene inačice *Legende* iz *Književnih novosti*, „u uvodnoj didaskaliji dramskoga teksta u estetskome prevrjednovanju“ prepoznati „ironijski – ikonički model snoviđenja, ugrađen u izmaštanom arabesknom tkanju Krležine katalogizacije estetskih asocijacija dekorativne slike noći“ (Brlenić-Vujić 2000: 72) premda iz izdvojenih citata i popratnoga komentara nije jasno ni što je točno estetski *prevrednovano* ni u čemu se točno očituje *ironijska* dimenzija modela snoviđenja jer vidljivo je samo da se stilom i izborom motiva postižu osobita dekorativnost i zavodljivo misteriozan dojam u prikazu eskapističke biblijske sličice, popularnosti kakve je u hrvatskoj književnosti početkom 20. stoljeća zasigurno, kao što smo prethodno pokazali, znatno pridonio Benešićev i Andrićev prijevod Wildeove *Salomé* nastao 1905. godine na podlozi Lachmanničina njemačkoga prijevoda, potom objavljen 1913. godine. Čini se da se ponekad, na temelju pojedinih komentara u *Davnim danima*, koji su se nerijetko čitali kao autorova poetička ispovijed, ali i na temelju raznih Krležinih publicističkih tekstova iz vremena (neposredno nakon) Prvoga svjetskog rata, poput

⁹⁴ Članci *Moderna* Miroslava Šicela, *Vojnović, Ivo, Pan* i *Simfonije* Zorana Kravara iz *Krležijane* te studija *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914. – 1924.)* Stanka Lasića tako su neka od glavnih referentnih uporišta rada Branke Brlenić-Vujić o Krležinoj dekorativnoj secesijskoj stilizaciji u drami, stihu i prozi, na koji ćemo se kratko osvrnuti.

Jedne dekorativne laži (1917.), u kojoj se autor okomljuje na Ivu Vojnovića, i manifestne *Hrvatske književne laži* (1919.), u kojoj se, između ostaloga, žestoko obrušava na cjelinu hrvatske moderne, svaka naznaka stilskih tendencija koje se u književnoj povijesti uvriježilo okupiti pod etiketom hrvatske moderne, ako treba i silom, čitala kao svojevrsan stilski atavizam ili poetički talog zaostao iz najdavnijih dana Krležina književnoga stvaralaštva te ocjenjivala kao avangardno prevrednovan izraz mladenačkih poetskih zabluda. Ključna potvrda Krležine poetičke tranzicije pronalazila se, naravno, u *Uvodu prije čitanja drame U agoniji u Osijeku 12. IV. 1928.*, tj. u *Osječkome predavanju*, koje se uvriježilo čitati kao konfesionalna proza i svjedočanstvo poetičke konverzije, premda će dramska trilogija o Glembajevima, već i na razini naslova drama, prigrliti i Ledu, otpisanu, primjerice, u inventuri *Hrvatske književne laži*.⁹⁵ Uostalom, tekst *Legende* Krleža je znatno preuredio 1933. godine, ali tim zahvatom nije oljuštio dekorativnu tapetu s didaskalija, kao što ni u konačnoj, otisnutoj inačici *Salome* iz 1963. nije preispisao Salomin središnji monolog, u kojemu su najvidljiviji najstariji stilsko-poetički slojevi i koji je, znakovito, jezično najzavodljiviji dio drame koji Salomu i čini fatalnom zavodnicom. Pritom je dramska Saloma ostala ono što su bile i Šeherezada i lirska Saloma, figura koja utjelovljuju „rt floreta u gnjilom truplu zločina“, i simptomatično je što sve svoju zavodničku moć temelje baš na prijepisu esteticističkoga registra, koji se tako suprotstavlja šablonskoj, pripitomljenoj i komercijaliziranoj umjetnosti, kakvu simbolizira „zlatna ribica / u kristalnome loncu tihe lirske sobe“. Čini se stoga opravdanim priupitati koja je uloga navodno zastarjele estetike u *Legendi* te krije li se Wilde i na kojoj drugoj razini teksta osim na razini ornamentalnih, tipičnim esteticističkim motivima iskićenih didaskalija?

Recentno čitanje *Legende*, koje je nesumnjivo i najvažniji postkrležološki doprinos istraživanju toga prvog objavljenog Krležina dramskog tekst, interpretacija Morane Čale, u kojoj autorica dramu čita kao nerazmrsivu mrežu prijepisa, palimpsesta ili grafita, nastalu možda i na podlozi Nietzscheova *Antikrista*, potiče nas da prihvatimo izazov te, ako već mrežu nikad nećemo rasplesti, pokušamo pokazati da je u nju upleten još jedan intertekst, koji je, kako će se nastojati pokazati, po mnogočemu usporediv s ničeanским, uostalom: „paratekstualna (se) ’objašnjenja’ glede književnih uzora kojima je Krleža prešarao već ispremišane nakupine

⁹⁵ Na problem prihvaćanja *Osječkoga predavanja* kao pouzdanoga izvora podataka, čak i na razini elementarne faktografije, upozorio je Boris Senker, i to baš kad je u pitanju Krležin prikaz *Legende*, ističući da Krleža u predavanju spominje kako „naše kazalište nije htjelo da prikazuje (...) Krista na mjesecini gdje u masliniku ljubi plavu kosu griješnice Marije Magdalene“ premda, što ističe Senker, „Isus ni u jednom prizoru ne ljubi Marijinu kosu, već ona ljubi njegove noge i ruke, a on je samo priđiže“. (1933: 535) Valja napomenuti da u kasnijoj inačici teksta iz 1981. godine Krist samo „čezne za Marijom“. O pouzdanosti *Osječkoga predavanja* za interpretaciju Krležina odnosa prema esteticizmu bit će još riječi, a kritiku stilsko-poetičke raščlambe Krležina dramskoga opusa na temelju komentara u *Osječkome predavanju* v. u Brebanović 2016: 88/89.

tuđih grafita doimaju još zakučastijima od podrijetla motiva *Legende*.“ (Čale 2016: 228) Stoga, ako nas i Nietzsche i Krleža uporno podsjećaju da „pisati – evanđelja, polemičku raspravu, legendu, *Legendu* ili *Legende* – znači ‚pisati na‘ ili ‚pisati preko‘“ (*ibid.*, 219), pokušajmo u tome gustom nizu prijepisa iščitati još jedan tekst, tekst autora koji je bio podjednako svjestan kreativne moći jezika i varljivosti uvriježenih istina, pa je to i demonstrirao ispisujući polemičke rasprave i preispisujući biblijske legende.

Oscar Wilde novozavjetnim prototekstom nije se poigrao samo u *Salomi*, nego i u nizu drugih tekstova koji su početkom 20. stoljeća hrvatskoj publici morali biti podjednako poznati, u njemačkim ili u hrvatskim prijevodima. To su, osim pojedinih priča protkanih kršćanskom simbolikom, esej *Socijalizam i ljudska duša* (1891.), *Pjesme u prozi* (1894.) i epistola *De profundis* (1905.).⁹⁶ Također, njegov interes za kršćanstvo vidljiv je i u drugim djelima, od ranih pjesama, u kojima nerijetko poseže za religijskom motivikom, preko komedije *Važno je zvati se Ernest*, u kojoj ismijava instituciju crkve, do *Balade o tamnici u Readingu*, koja izražava pojedine konvencionalne kršćanske vrijednosti. Svi ti tekstovi svjedoče da je Wilde, kako zaključuje i Jennifer Stevens u svojoj studiji *The Historical Jesus and the Literary Imagination 1860–1920*, kontinuirano bio zainteresiran za *Bibliju* i, osobito, za Krista, premda se njegov odnos prema religiji stalno mijenjao (usp. Stevens 2010: 144). Znakovito je da je Matoš, očito pod utjecajem članka koji je Gide objavio u povodu Wildeove smrti, ispunivši ga piščevim usmeno pripovijedanim novozavjetnim parabolama prepričanima prema sjećanju, zaveden podjednako ozloglašanim estetom i njegovim prenesenim pričama, u *Hrvatskoj smotri* 1902. godine objavio priču *Ugasnulo svjetlo* (kasnije uvrštenu u zbirku *Umorne priče* 1909. godine), u koju je umetnuo i jednu vajldovsku parabolu o uskrslome Lazaru. Wildeove su pjesme u prozi, koje također kanonske tekstove katoličanstva dosjetljivo preokreću u paradokse i pretaču u esteticističke lirsko-prozne artefakte, u prijevodu prvo objavljene u časopisu *Novi srbobran* na ćirilici 1906. godine pod naslovima *Umjetnik, Dobrotvor, Učitelj, Učitelj nauke* i *U kući sudišta*, a potom pod naslovima *Umjetnik, Dobrotvor, Učenik, Učitelj* i *Na sudu* u *Narodnim novinama* 1908. godine te pod naslovima *Umjetnik, Dobročinitelj, Učenik, Meštar* i *Sudna kuća*

⁹⁶ Važno je napomenuti da su *Intencije*, zbirka tekstova bitna ne samo kao eksplikacija temeljnih Wildeovih estetičkih postavki nego i kao uprizorenje misaonoga rada kao rada teksta, bile osobito cijenjene u Beču već od ranih 1890-ih – oduševile su Huga von Hofmannsthal i njegove prijatelje, potom Karla Krausa, koji je Wildeove tekstove objavljivao i u časopisu *Die Fackel*, te Stefana Zweiga, dok su u Njemačkoj, koja je bila sklonija *Slici Dorianu Grayu* i bajkovitoj prozi, *Intencije* prevedene 1905. i iznimno ih je cijenio Thomas Mann (Bridgewater 1999: 49, 59). Naravno, važni su zastupnici Wildeove esteticističke estetike i lik lorda Henryja te uvodna riječ u *Slici Dorianu Grayu*, romanu koji je u Njemačkoj od početka 20. stoljeća do sredine 1920-ih bio toliko popularan da je otisnut u 23 različita izdanja (*ibid.*, 56/57). Usput, primijetimo da koncepti *mišljenje kao pisanje* i *umjetnik kao mislilac* figuriraju kao središnji u analizi Krležine estetičke misli Ralpa Bogerta (1991). Analizu istih koncepata v. i u: Žmegač 2001: 152 i d.

1913. godine u zbirci Wildeovih tekstova *Sablast od Cantervilla*, otisnutoj kao četvrti svezak Andrićeve *Zabavne biblioteke*, koji je sadržavao i prijevod *Salome*. Prva inačica epistole *De Profundis* u njemačkome je prijevodu Maxa Meyerfelda objavljena 1905. godine, prije engleskoga izvornika, a druga, dopunjena inačica eseja objavljena je 1925. godine. Epistola se u srpskome prijevodu pojavila 1915. godine, a u hrvatskome je prijevodu objavljena 1933. godine. Esej *Socijalizam i ljudska duša* bio je dostupan u njemačkome prijevodu od siječnja 1905. godine u Krausovu časopisu *Die Fackel*. Kraus je, nakon što je u siječnju 1904. godine na stranicama svojega časopisa pohvalno pisao o *Slici Dorianu Grayu* i o *Baladi*, u listopadu nahvalio Wildeov esej *Socijalizam i ljudska duša* kao najuzvišenije, najplemenitije i najljepše djelo koje je stvorio „genij kojega je ubio filistinski duh“. Prema Bridgwaterovu mišljenju, Kraus je u eseju bio posebno privučen sintezom estetskoga individualizma 1890-ih i socijalizma, koji bečki satiričar nije doživio tek kao Wildeovu pozu. Bridgwater također ističe da je figura umjetnika, koja je bitnom temom Krausovih tekstova od 1907. do 1914. godine, zapravo nadahnuta Wildeom, kao i satiričarev aforistički stil. U razdoblju od 1903. do 1909. Kraus je, naime, u svojem časopisu od pisaca s engleskoga govornog područja više prostora nego Wildeu posvetio samo Shakespeareu (Bridgwater 1999: 66; Vilain 2010: 183. i d.). Zanimljivo je da je autor, koji se redovito navodi kao Krležin uzor angažiranoga književnika, bio toliko omamljen djelima jednoga dekadentnog dendijskog, no nesumnjivo su ga privukli Wildeova bespoštedna kritika viktorijanskoga sustava vrijednosti i društvenih običaja te stilska gipkost koja se opire jezičnim konvencijama i okoštavanju izraza u fraze. Valja nam dakle istražiti kako Wilde u svojim tekstovima razgrađuje biblijski kanon te kako, nadovezujući se na devetnaestostoljetnu tradiciju istraživanja Isusova života, višestruko preoblikuje i resemantizira Isusov lik, stalno preispisujući svoju figuru umjetnika i istodobno provokativno potkopavajući same temelje viktorijanskoga morala. Pritom, podučeni uvodnim osvrtom na *Davne dane*, pozornost nećemo posvetiti samo eksplicitnim tvrdnjama u njegovim tekstovima nego i radu teksta koji te tvrdnje stvara i, nerijetko, neumorno preoblikuje da bismo se s tako stečenim uvidima vratili Krležinoj *Legendi* i njezinu ničeanskomu podtekstu.

III.

Budući da su *Pjesme u prozi* prve bile dostupne u hrvatskome prijevodu i vrlo su važne za ovu temu, započet ćemo njima.⁹⁷ Od šest pjesama koje je kao cjelinu pod jedinstvenim naslovom *Poems in Prose* Wilde 1884. godine objavio u časopisu *The Fortnightly Review – The Artist, The Doer of Good, The Disciple, The Master, The House of Judgment* i *The Teacher of Wisdom* – zadnja je, kao što se može vidjeti i iz ranije navedenih popisa, izostala iz prvih hrvatskih časopisnih prijevoda, vjerojatno jer je opsežnija. U suvremenim izdanjima Wildeovih sabranih djela redovito im se pridružuju i tekstovi naslovljeni *The Poet, Simon of Cyrene* i *Jezebel*, priče koje je Wilde u raznim inačicama pripovijedao prijateljima i znancima, i koje su kasnije pribilježene. Glavni je izvor tih neautoriziranih priča isprva bio Gideov članak objavljen 1901. godine, kao svojevrsan epitaf prijatelju i piscu. Wildeove usmene priče kasnije će objaviti Guillot de Saix pod naslovom *Le Chant du cygne* 1942. godine u Parizu, a kritika im je različito pristupala, povremeno ih tretirajući i kao apokrifne tekstove, premda su pojedini istraživači, poput Johna Stokesa, upozorili da ne treba ignorirati postojanje usmenoga i auditivnoga Wildea (Stevens 2010: 150; Reid 2010). Gideov članak zaslužuje pozornost ne samo zato što je jedan od prvih zapisa poznanika o Wildeu koji će nezanemarivo utjecati, barem u francuskoj književnosti, na dominantnu predodžbu o piščevu životu i djelu, pa će se tako snažno dojmiti Matoša da će ga potaknuti da o Wildeu napiše drugi svoj članak te možda i priču *Ugasnulo svjetlo*, nego i stoga što oprimjeruje gestu složena učeničkoga prijepisa/prekranja/krivotvorenja učiteljeva života u životopis, koju problematiziraju i pojedine Wildeove priče koje Gide prenosi, i Wildeove rasprave o Isusu Kristu, i Matoševi osvrti na Wildea, i kasnija Matoševa sudbina u Ujevićevim i Krležinim esejima i fragmentarnim zapisima, ali i Krležina *Legenda*, tj. sve Krležine – tek zamišljane i pisane noću u mislima, kao i one ispisane i objavljene – legende koje su posvećene raznim povijesnim i umjetničkim

⁹⁷ Premda su ih Wildeovi suvremenici smatrali više prozom nego poezijom i tek se u najnovijim izdanjima Wildeovih djela objavljuju s ostalim pjesmama, u skladu s autorovim naslovom nazivat ćemo ih pjesmama u prozi, no treba istaknuti da je riječ o žanrovski kolebljivim tekstovima koji su većinom oblikovani kao antiparabole koje biblijske priče paradoksalno izokreću relativizirajući im uvriježeno značenje, pritom ističući njihovu fantastičnost, tj. njihov književni i legendarni karakter. *Sveto pismo* tako postaje zanimljiva priča, legenda ili mit začinjjen dosjetkom. Od šest *Pjesama u prozi* samo se prva, *Umjetnik* bavi naravi umjetničkoga stvaranja, dok *Dobrotvor* i *Učitelj* ispisuju alternativne priče o Isusovu životu, *Sudište* i *Učitelj mudrosti* nalikuju na apokrifne parabole ili tekstove kakvi bi mogli okruživati kanon, a *Učenik* nastaje preispisivanjem starogrčkoga mita o Narcisu. Okupljene u cjelinu ne poravnavaju samo tekst *Biblije* i njezinih prirepaka s tekstovima antičkih mitova nego se, budući da je *Umjetnik* postavljen na čelno mjesto, baš tim tekstom eksplicira ono što se potom ističe preostalim prijepisima – da se umjetnički sadržaj može promišljati samo u formi, u materijalu kojim je oblikovan, u slučaju književnosti u jeziku, te da su svi tekstovi podjednako podložni beskrajnomu nizu stvaralačkih preoblika. Od kasnije objavljenih priča *Pjesnik* je usporediv s *Umjetnikom*, *Šimun Cirenac* pripada drugoj skupini, a *Jezebel* trećoj.

gigantima.⁹⁸ Gide naime na samome početku nenametljivo otkriva svoju metodu – on će pokazati da je riječ o divnome čovjeku kako bi se time osvijetlilo njegovo djelo te odmah određuje kvalitetu i mjeru Wildeove književne pojave citirajući samoga Wildea: „Uložio sam čitav svoj genij u svoj život; u svoja sam djela uložio samo svoj talent’, govorio je Wilde. – Ne veliki pisac, nego veliki *bonvivan*, ako dopustimo da riječ zadobije svoje puno značenje. Nalik na grčke filozofe, Wilde nije pisao nego kazivao i živio svoju mudrost, povjeravajući je neoprezno protočnom ljudskom pamćenju, i kao da ju je ispisivao na vodi.“ (Wilde 2002: 61), da bi zatim, ogrativši se toposom skromnosti, istaknuo: „Neka oni koji su ga duže poznavali ispričaju njegov životopis; jedan od onih koji su ga najžudnije slušali iznijet će ovdje jednostavno nekoliko osobnih sjećanja.“ (*ibid.*) Gide se tako u uvodu članka predstavlja kao Wildeov zadivljeni slušač, pa će prvi odjeljak ispuniti ne samo sjećanjima na susrete i na razgovore s piscem nego i sa šest njegovih prepričanih priča, da bi se u ostatku članka, opisujući drugu fazu poznanstva s Wildeom, prikazao kao razočarani slušatelj i, u najopsežnijoj bilješki, kao još razočaraniji čitatelj.

Prisjećajući se svojega prvog susreta s Wildeom, Gide ističe da Wilde nije govorio, nego je pripovijedao stvarajući od sebe fiksijski lik, navlačeći masku ovisno o prigodi i o sugovornicima, ispunivši tako očekivanja koja je Gide imao od Wildea na temelju komentara o piscu koje je prethodno čuo kod Mallarméa, u kojima je bio oslikan kao divan kozer. To, prije utamničenja „izvanredno biće“ (62), kako ga Gide opisuje, bilo je iznimno sposobno „(p)red drugima (...) pokaziva(ti) paradnu krinku, stvorenu zato da začuđuje, zabavlja ili da katkad razdražuje.“ (63) Opis toga prvog susreta Gide završava prepričavajući inačicu priče koja je iz zbirke *Pjesme u prozi* poznata pod naslovom *Učenik*. Razočaran Gideovim istinitim pripovijedanjem o vlastitome životu, Wilde ga je navodno upozorio da o stvarnome svijetu nema potrebe govoriti jer ga ionako vidimo, dok se o svijetu umjetnosti mora govoriti jer drukčije ne bi ni postojao te je tu tvrdnju prikladno potkrijepio pričom koju će de Saix kasnije objaviti pod naslovom *Pjesnik* i koja završava zaključkom „za pjesnika mašta je stvarnost, a stvarnost – ništa“ (45). Poanta Wildeove priče ispričovijedane pred Gideom, naravno, bila je istaknuti srodnost između književnosti i laganja. Zatim ga upozorava na jedinstvenost umjetničkoga djela u odnosu na djela prirode koja se vječno ponavljaju te ističe da „Bog izmišlja čovjeka, a čovjek izmišlja umjetničko djelo“ (65) Taj paralelizam između dvojice stvaratelja potkrijepit će trećom pričom koju prenosi Gide, koja nam je iz zbirke poznata kao pjesma *Učitelj*. To je Wildeova priča o drugome spasitelju kojega u suzama nakon Isusova

⁹⁸ Opisani potez podsjeća na Gilbertovu izjavu u dijaloškome eseju *Kritičar kao umjetnik*: „Danas svaki velik čovjek ima sljedbenike, a biografiju uvijek piše Juda.“ (2009: 77)

raspeća susreće Josip iz Arimateje. Završni paradoksalni obrat proizlazi iz otkrića da taj mladić ne tuguje za raspetim nego zato što sam nije bio razapet iako je izvodio ista čuda poput onoga koji je kažnjen na križu. Tu priču, koja završava krivovjernim obratom kojim se relativiziraju božansko podrijetlo Isusa Krista te jedinstvenost njegove pojave i njegovih djela, Gide, ističući da svaki snažni umjetnički irealizam zahtijeva uvjereni realizam u životu, ima potrebu popratiti dodatnim komentarom, u duhu kršćanskoga moralizma, u kojemu tvrdi da Wilde u svojim najoštroumnijim basnama suočava dva morala, poganski naturalizam i kršćanski idealizam, lišavajući potonji svakoga smisla. Zanimljivo je da se Gide ima potrebu distancirati od te priče/pjesme ne prihvaćajući očito Wildeovu književnu igru novozavjetnom istinom. Bitno je također zamijetiti da se Wildeovom preoblikom osvješčuje još jedna činjenica, da je Kristov život, kako ga prikazuju evanđelja, dobro skrojena priča koja ovisi o tragičnome završetku na križu te o peripetiji uskrsnuća. Bez takva kraja, ona ne bi bila vrijedna toga da se o njoj pripovijeda, da se prenosi i da se zapisuje.⁹⁹ Gide na svoj komentar o Wildeovu poganskome naturalizmu nadovezuje inačice još triju priča poznatih iz *Pjesama u prozi*. Prva je *Dobrotvor*, u kojoj Isus, vrativši se u Gideovoj inačici u Nazaret, susreće raskalašenoga gubavca i požudnoga slijepca, koje je nekoć ozdravio, a sada žive grešnim životom, potom sreće razvratnu ženu kojoj je oprostio grijeh, no koja se ponovno odala razvratu, a u završnomu klimaksu priče naići će i na uplakanoga Lazara, koji očajava jer ga je uskrsnuo. Jednu inačicu toga razgovora s Lazarom Matoš je u svojoj priči *Ugasnulo svjetlo* oblikovao kao pripovijest („čudnovatu priču“) koju u salonu pripovijeda isprva neimenovani lik koji „kao da je nekoga – svoju sjenu ili svog – kako Nijemci vele – *Doppelgängera* poslao u taj banalni, konvencionalni krug“ (Matoš SD I: 162) i koji pripovjedača, nakon što je ispričao priču, podsjeti „na modernog Sotonu, kako ga zamišljaju Heine i Felicien Rops, ali – ne, ne: on je bio nešto drugo.“ (163) Druga je kraća inačica priče *Sudište*, a u treću, koju iz Wildeove zbirke prepoznamo kao inačicu priče pod naslovom *Umjetnik*, prikladno smo uvedeni citatom razgovora s Wildeom, u kojemu on Gideu objašnjava da su kritičari u zabludi misleći „da se sve misli rađaju gole“ jer „(n)e shvaćaju da *ja ne mogu* misliti drugačije nego u pričama. Kipar se ne trudi da svoju misao prevede u mramor; *on misli u mramoru*, izravno.“ (Wilde 2002: 67) To upozorenje o neraskidivoj povezanosti misli i riječi kojima je izražena, o nužnoj prepletenosti sadržaja i oblika, podsjeća nas na problem tumačenja Krležina dnevničkoga zapisa kojim je započelo ovo

⁹⁹ Usp. Stevens 2010: 148. Autorica također ističe da su pjesmu neki čitali kao subverziju žanra *imitatio Christi*, pozivajući se i na Wildeovu osudu oponašanja iz eseja *Socijalizam i ljudska duša*, gdje tvrdi da je svako oponašanje u moralu i u životu pogrešno. Prisjetimo se i na ovome mjestu, zasad samo usputno, Krležina komentara o pisanju po šablona, tj. njegove osude umjetničkoga oponašanja.

poglavlje.¹⁰⁰ Čini se da su i mnogi kritičari Krležinih djela primjenjivali istu interpretacijsku praksu kao i Wildeovi kritičari, koji su iz književnih djela nastojali iscijediti autorove stavove i ideje tretirajući sva osebujna obilježja njegova izraza i stila kao suvišnu dekoraciju ili talog. Kao što je Morana Čale pokazala u svojoj interpretaciji *Legende*, Krleža je, opsjednut stalnim tekstnim preoblikama i prijepisima, ljušteći slojeve legende o Kristu i razlistavajući niz zapisa o njegovu životu, nesumnjivo pisao u dosluhu s Nietzscheom, a mi bismo dometnuli da mu je sudrug u pisanju pritom bio i Wilde.

Prisjetimo se da umjetnik u istoimenoj Wildeovoj pjesmi u prozi želi napraviti kip *Užitka koji traje samo Tren*. Za izradu kipa potrebna mu je bronca jer on može misliti samo u bronci, no jedina je preostala bronca na svijetu već ugrađena u njegov kip *Tuga koja traje Vječno*. Doznajemo da je umjetnik taj kip postavio na grob jedinoga bića koje je volio u životu kao znak ljudske ljubavi koja ne umire i kao simbol ljudske tuge koja traje vječno. U konačnici on od bronce kipa *Tuge koja traje Vječno* napravi kip *Užitka koji traje samo Tren*. Osim što pjesma ističe da umjetnik svoju umjetnost može zamišljati samo u materijalu u kojemu radi, upozoravajući na dubinsku povezanost teme i forme zbog koje se jedini brončani kip koji za umjetnika očito ima posebno značenje u konačnici mora preoblikovati u novu umjetničku ideju ne bi li se ona ostvarila i ne bi li se njoj dao lik, pjesma također upozorava na odvojenost umjetnosti od umjetnikova privatnoga života. Naime, čak i kip koji je posvećen jedinjoj osobi koju je volio, može se i mora preoblikovati, paradoksalno, ne samo u novo umjetničko djelo nego i u djelo koje izražava upravo suprotnu ideju onoj koja je izražena prvim kipom. Umjetnost podrazumijeva stalne preobrazbe, ne samo umjetnikove misli nego i postojeće umjetnosti, ponekad čak preobražavajući se iz jedne suprotnosti u drugu, a sredstvom umjetničkoga stvaranja pritom se može izraziti svaka ideja. Na kraju pjesme, također, umjetnost izražava pozitivnu emociju i trenutačni užitek koji pruža stvaranje, pa nova forma tako zamjenjuje vječnu žalost omogućujući umjetniku da prevlada raniju životnu krizu te da se i sam nastavi razvijati. Ta pjesma u prozi, kojom znakovito započinje Wildeova zbirka, tako na simboličkoj razini tematizira važnost materijala u kojemu se stvara, prikazuje stvaralački rad kao nezaustavljiv niz složenih preobrazba i razvezuje umjetničko djelo od autorove biografije, neizravno upozoravajući na besmisao interpretacije kojom se djelo nastoji dovesti u vezu s crticama iz autorova života. Pritom se ne smije zanemariti činjenica da je parabola o umjetniku (*The Artist*) oblikovana kao pjesma u prozi o umjetniku koji izrađuje kipove, o kiparu, premda

¹⁰⁰ Gilbert će u eseju *Kritičar kao umjetnik* također istaknuti, kako se najčešće tvrdi, na podlozi Wildeova poznavanja lingvističkih istraživanja Maxa Müllera, da je jezik „roditelj mišljenja, a ne njegovo dijete.“ (Wilde 2009: 96)

se u tekstu subjekt označuje samo osobnom zamjenicom, pa se prikazana situacija, kao što sugerira i naslov, može primijeniti na sve umjetnike, ali budući da je oblikovana kao složena ideja, kao razmišljanje o umjetničkome stvaranju, može se izraziti samo riječima. Zanimljivo je također da je tema koja se želi uobličiti prikazana kao slika složena emocionalna stanja (*The Pleasure that abideth for a Moment, The Sorrow that endureth for Ever*), kao ideja teško prenosiva ili izraziva bez riječi. Naime, kako ističe Gilbert u Wildeovu dijaloškome eseju *Kritičar kao umjetnik*, „materijal kojim se služi slikar ili kipar oskudan je u usporedbi s riječima. Riječi ne samo da imaju glazbu umilnu poput glazbe viole ili lutnje, boju jednako jaku i žarku kao što je bilo koja od onih zbog kojih se divimo platnima Venecijanaca ili Španjolaca i plastičnu formu isto toliko postojanu i određenu kao što je ona koja se otkriva u mramoru ili bronci, nego im – dapače, samo njima – pripadaju i mišljenje i strast i duhovnost.“ (Wilde 2009: 91) Zato, prema Gilbertu, i mediji različitih umjetnosti likovima koje utjelovljuju pružaju bitno različit život: „Oni koji žive u mramoru ili na oslikanoj ploči poznaju život samo kao jedan jedini trenutak, uistinu vječan u svojoj ljepoti, ali ograničen na jednu notu strasti ili na jedan vid spokoja. Oni pak kojima pjesnik daje život imaju mnoštvo emocija radosti i strave, hrabrosti i očaja, užitka i patnje.“ (*ibid.*, 99) Ne čudi stoga ni što pjesma u prozi o preobrazbi kiparskoga djela ipak djeluje hladno i apstraktno u usporedbi s pojedinim drugim Wildeovim pjesmama u prozi i drugim njegovim književnim tekstovima, kao da tako odražava hladnoću i zatvorenost volumena kakve skulpture.

Nakon što je Gide u prvome odjeljku svojega članka prikazao prvi susret s Wildeom i okarakterizirao pisca kao iznimno vještoga pripovjedača kakvim ga je upoznao 1891. i 1892. godine, u drugome odjeljku započinje nizati „tragične uspomene“ (Wilde 2002: 68) te prikazuje alžirski susret iz siječnja 1895. godine. Prikaz Oscara Wildea u ovome dijelu članka sve više nalikuje na prikaz Doriana Graya u drugome dijelu romana („Vodila ga je neka zla kob; nije je se mogao ni htio osloboditi. (...) Išao je za užitkom kao što se stupa sa zadatkom.“, 69), pripovijedanje anticipira nadolazeću katastrofu, a Gide čak ističe da ga je to što je čuo Wildea kako govori o želji za najtragičnijim užitkom pripremio za Nietzschea. U opsežnoj bilješki citira se razgovor kojemu pripada i uvodni citat o geniju uloženu u život i o talentu uloženu u djela, popraćen Gideovim negativnim komentarom o Wildeovu pisanju. Ako je prvi odjeljak Gideova članka prikazao Wildea kao vještoga kazivača, sad se u drugome kritizira Wilde kao pripovjedač: „Njegovo najbolje pisanje samo je blijedi odraz njegove blistave konverzacije. (...) precioznost, eufuizam skrivaju u njima ljepotu prvoga pronalaska (...) zbog ljeskanja površine gubi (se) iz vida i duha duboko središnje čuvstvo.“ (70) Treći, četvrti i peti odjeljak posvećeni su opisu Gideovih susreta s Wildeom nakon Wildeova izlaska iz zatvora i iznose niz

pojediniosti koje svjedoče o Wildeovu potpunome krah u posljednjim godinama života. Kad se nekrolog promotri u cjelini, djeluje kompozicijski neuravnoteženo i okrutno jer veći dio prikazuje čovjeka slomljena skandaloznim suđenjem i robijom, a spomen njegova djela naglašava da je bolje govorio nego što je pisao.

Jennifer Stevens u poglavlju svoje studije koje je posvećeno Wildu razmatra književne utjecaje koji su mogli oblikovati njegov horizont očekivanja kad je riječ o religijskoj prozi te upozorava da je Wilde, radeći kao kritičar za *Pall Mall Gazette*, u više navrata negativno pisao o engleskim djelima vjerske tematike smatrajući ih ružnima i anakronističnima, no također ističe da mu je francuska književnost mogla ponuditi estetski primamljivije primjere biblijskih prijepisa, o čemu, uostalom, svjedoči i činjenice da za svoje parabole odabire formu bodlerovske pjesme u prozi, žanra koji Des Esseintes u Huysmansovu romanu *À Rebours* smatra samom esencijom umjetnosti (Stevens 2010: 145). Još je Richard Ellmann u Flaubertovu djelu *Trois Contes* prepoznao mogući poticaj za Wildeove agnostičke revizije evanđelja, ostim toga Wilde je poznavao i pisca Catullea Mendèsa, koji je svoje djelo *Contes Évangéliques* objavio u *L'Écho de Paris* nedugo nakon što su objavljene Wildeove *Poems in Prose* 1984. godine. Anatole France, koji je također pripadao Wildeovu pariškomu krugu, preispisivao je biblijske tekstove u dvjema svojim zbirkama priča *Balthasar* (1889.) i *L'Étui de Nacre* (1892.), a Gide, koji je, kao i Wilde, izvrsno poznavao *Bibliju* i smatrao je poticajnim predloškom za književno stvaralaštvo, bio je, čini se, idealan slušatelj više Wildeovih krivovjernih novozavjetnih parabola, što smo već imali priliku istaknuti. Gide se, naime, već 1894. godine zabavljao mišlju da napiše dramu *Saul*. Kako smo već spomenuli, Guillot de Saix objavit će u Parizu 1942. godine priče koje je Wilde usmeno pripovijedao u knjizi *Le Chant du Cygne: contes parlés d'Oscar Wilde. Recueillis et rédigés par Guillot de Saix* te u popratnome komentaru pribilježiti kako se Wilde volio nazivati trinaestim Kristovim učenikom i kako je najavljivao da će napisati peto evanđelje (*ibid.*, 140). Pojam *peto evanđelje* Wilde je preuzeo iz uvoda u znamenitoj knjizi Ernesta Renana *Vie de Jésus*, u kojemu Renan tvrdi kako mu je iskustvo putovanja Svetom Zemljom omogućilo da u prostoru koji opisuje *Novi zavjet* izravno doživi i iščita *peto evanđelje*, no kako ističe Stevens, taj se pojam može smatrati simptomatičnim za teološka previranja kasnoga 19. stoljeća, rasplamsana znanstvenim napadima na povijesnu točnost Kristova prikaza u evanđeljima i arheološkim pronalascima raznih rukopisa za koje se činilo da dovode u pitanje biblijski kanon, te za mnogobrojne rasprave u kojima su neki zagovarali izdvajanje dodatnoga, *Pavlova evanđelja* (*ibid.*, 142). Premda Wilde nije pokazao interes za suvremene teološke rasprave, Stevens s pravom ističe da mu se zasigurno nije svidjelo historicističko inzistiranje, koje je dominiralo u istraživanjima

Novoga zavjeta u viktorijanskome razdoblju, da se Krist jasno smjesti u točan religijski, društveni i povijesni kontekst jer ga je vjerojatno podsjećalo na postupke književnoga realizma i naturalizma, kojima se redovito suprotstavljao. Ne čudi stoga što je na više mjesta isticao umjetničku ljepotu biblijskih priča, prikazujući ih kao pripovijest i kao estetski predmet (*ibid.*, 143).¹⁰¹ Odabравši kao prigodan oblik za svoje biblijske prijepise pjesmu u prozi, Wilde se s jedne strane odupire popularnomu žanru opsežnih vjerskih romana koji su nerijetko na više stotina stranica obrađivali jednu ili dvije epizode iz evanđelja, a s druge se strane, oblikujući svoje tekstove kao lirske minijature koje iznevjeruju sva očekivanja, opire vjernosti vječnoj reprodukciji priča koje unedogled ponavljaju pojedine vjerske istine. Ti su tekstovi također svojom strukturom, primjerice, pisanjem zamjenica koje označuju Krista velikim početnim slovom, razbijanjem teksta na kraće retke te učestalom uporabom paralelizma i polisindetona, trebali podsjetiti na grafički izgled i na ritam biblijskoga predloška (*ibid.*, 146/147).

Analizirajući Wildeove usmene priče okupljene u *Le Chant du Cygne* Stevens zaključuje da intertekstna obilježja priča svjedoče kako su njegovi slušatelji morali biti svjesni suvremenih teoloških rasprava:

„Wilde se bavi problemima koji su zaokupljali pisce Isusovih života, poput naravi čuda koja prikazuju evanđelja, poput Kristova odnosa s majkom i poput Judine motivacije za izdaju te ih prikazuje na sebi svojstven, nevaljao način. Ondje gdje su Kristovi biografi nastojali ponuditi jedinu istinitu interpretaciju priča iz evanđelja, u skladu sa svojom religijskim perspektivom, čini se da Wilde prihvaća upravo njihovu neodređenost. Tako smo u priči *Ivan i Juda (Jean et Judas)* pozvani razmotriti ideju da je uzrok Judine izdaje bila bolna ljubomora koju je osjećao nakon što je Ivan postao omiljenim učenikom, dok je u priči *Trideset srebrnjaka (Les Trente Deniers)* izdajica više motiviran novcem nego ljubavlju, pa se ne objesi zbog sramote nego zbog očaja nakon što dozna da je njegov krvavi novac krivotvoren.“ (*ibid.*, 152)

Stevens također smatra da se predložak Wildeove priče *Uskrsnuli (‘Le Ressuscité)* krije u vulgarnoj antiklerikalnoj priči Léa Taxila *Vie de Jésus*, u kojoj je Lazarovo uskrsnuće prikazano

¹⁰¹ Nešto slično, pomalo neočekivano, izveo je i Krleža u *Davnim danima*: „Koliko je rafiniranija inspiracija onih aleksandrijskih literata, koji su napisali i stvorili sve likove i čitavu comparaseriju Novoga Zavjeta, od suvremene beletristike na takozvanoj narodnoj bazi? Candide, La chartreuse de Parme, Madame Bovary, Ana Karenjina, Karamazovi ili Marija Magdalena, Evangeliste, Nazaretska legenda i pisma Korinćanima? Nikada ovi likovi evropske beletristike ne će poživjeti tako intenzivnim životom kao rafinirani fantomi iz Svetoga pisma. Spram toga je Dostojevski žurnalistika, a naša književnost selendra.“ (1956: 163) „Što znače Renan ili Strauss spram genijalne bistrine Markova Evanđelja? Ta naša suvremena evropska literatura mnogo je primitivnija od njihove, u onim nerazmjerima.“ (206) Obezvredinjanje Dostojevskog u prvome citatu može se u kontekstu *Davnih dana* čitati kao dio optužbe prema kojoj Dostojevski književnost pretvara u vjersku propagandu, a jedan takav dnevnički ulomak analizirat će se i u ovome radu. O nerazmrsivu klupku paratekstnih kvaziobjašnjenja u koja je Krleža omotao *Legendu* i o dvama citiranim zapisnicima iz *Davnih dana*, koje i sama prenosi, v. Čale 2016: 228.

kao jeftin trik. U Wildeovoj priči razgovaraju Krist i Lazar te Lazar, odgovarajući na Isusovo pitanje što se nalazi s druge strane groba, odgovara da se ne nalazi ništa, nakon čega mu Krist na uho šapće da zna da je tako, ali da to nikomu ne smije reći. Međutim, premda Wildeov Isus zna da ne postoji život poslije smrti, sposoban je vraćati mrtve u život, pa ne osporava – ateistički poput Taxila – mogućnost postojanja čuda, no svojom se inačicom priče svakako nadovezuje na viktorijansku fascinaciju Lazarovom šutnjom o iskustvima u grobnici, koja je tematizirana u različitim djelima (*ibid.*, 152/153). Od priča koje opisuju Isusov život posebno je zanimljiva Wildeova priča *Čudo stigmatika* (*Le Miracle des Stigmates*), u kojoj Josip iz Arimateje s križa skida još živoga Krista, koji se samo činio mrtvim zahvaljujući čarobnom napitku, i potom mu pomaže da se oporavi. Nakon što neko vrijeme živi kao skroman stolar, nemir u njegov život unese Pavlov dolazak jer je isključen iz zajednice kao jedini koji ne vjeruje u apostolov nauk o uskrsnuću. Nakon Kristove smrti skupina kršćana dolazi ga pripremiti za pokop i pritom na njegovu tijelu otkrivaju dotad dobro skrivene ozljede te slave konverziju zagriženoga nevjernika i čudo prvoga stigmatika. Temeljni je paradoks, naravno, u činjenici da znakovi križa simboliziraju upravo da Isus nije božanskoga podrijetla, no isto tako, premda priča prikazuje Krista kao običnoga čovjeka, ne odbacuje posve mogućnost čudesnog. Iako su u zabludi, vidjevši Kristove rane, okupljeni doista vjeruju u čudo (*ibid.*, 160–166). Zanimljivo je da de Saixova zbirka sadržava i tri inačice priče o Salomi, u kojima je možda zametak kasnije drame.

Prisjetimo li se načina na koji Krleža u *Legendi* preispisuje službeni Isusov životopis, prikazujući kao razlog Judine izdaje njegovu zaljubljenost u Mariju, koja voli Isusa, te prikazujući Eleazarovo uskrsnuće kao trik izveden u Marijinoj režiji – čini se opravdanim ponovno pomnije iščitati cjelovitu dramu ne bi li se istražila raznolikost mogućih Wildeovih utjecaja u njoj. Ako u lirskomu dijelu Krležina opusa pokušamo pronaći tekst usporediv s Wildeovim krivovjernim igrama u formi pjesme u prozi, prisjetit ćemo se pjesme *Jeruzalemski dijalog*, koja, osim što već i naslovom podsjeća na Matoševu pjesmu *Grički dijalog*, poput vica ili dosjetke izokreće perspektivu na način djelomično usporediv s Wildeovim pristupom u pojedinim pjesama u prozi i u novozavjetnim usmenim pričama. Stilski, Krležina je pjesma bliža zabilježenim usmenim pričama nego dotjeranim i dodatno iskićenim pjesmama u prozi. Budući da je oblikovana kao isječak iz svakodnevnoga suvremenog razgovora, strukturom rečenice i izborom leksika oponaša se razgovorni stil ne bi li se, paradoksalno, postigao dojam autentičnosti. Premda se zbog naslova od prvoga retka („A tako? On je iz Nazareta?“ [Krleža 1969: 444]) pretpostavlja da je tema razgovora Krist, on do kraja dijaloške pjesme ostaje neimenovan i opisuju se tako što iz replike u repliku o njemu doznajemo nove informacije.

Budući da je razgovor oblikovan kao svakodnevno ogovaranje u kojemu sudjeluju dvije žene, smještanjem iznimne osobe u krajnje banalan kontekst postiže se učinak očuđenja. Istodobno se obična situacija čini neobičnom jer naizgled svakodnevni razgovor obrađuje povijesno iznimnu temu dok se ta iznimna situacija prikazuje kao krajnje obična. Takvom se obradom teme postižu različiti učinci. Krist je smješten u malograđanski okvir koji se može shvatiti ekvivalentom društvenoga konteksta kojemu je izvorno pripadao, pa je ogoljen nizom predbacivanja i predrasuda te prikazan kao sumnjiva osoba nepoznata podrijetla koja se kreće u lošem društvu, koja je obilježena skandalima i koja bi mogla biti kažnjena zbog svojega načina života („taj će dečko svršiti na križu!“, 445). Ogolivši posve Kristov način života, tekst pjesme Krista prikazuje kao društvenoga izopćenika, provokatora i prijestupnika. Dijalog nas upozorava da je svaki život oblikovan kao tekst koji redovito ovisi o perspektivi iz koje se promatra i ispisuje, stoga će tek kontekst i odnosi moći jednomu tekstu dati status trača ili status svetoga spisa, fikcije ili faksije, premda su granice između tih kategorija mnogo poroznije no što se isprva čini. Takav tip lirskoga vica ili dosjetke javlja se i u Matoševu opusu, ali Matoš izokreće antičke mitske priče, koje povezuje i sa suvremenom civilizacijom (*Dva kentaura, Arhiloh, Metamorfoza*), ili oblikuje lirske anegdote na račun crkve (*Acta apostolorum*).

Većina se Wildeovih biblijskih priča, spajajući krivovjerni sadržaj s obilježjima biblijskoga stila, zapravo igra mogućnošću postojanja alternativne povijesti prikazujući i općeprihvaćenu kao pripovijest, kao više ili manje uspješno skrojenu priču, posebnost i privlačnost koje ne proizlazi iz jedinstvenoga događaja koji vjerno prenosi, nego iz umijeća da se događaj jezikom i tekstom oblikuje i uprizori kao poseban i zanimljiv. Oblikujući priče o događajima koji su mogli prethoditi onima koji su prikazani u *Bibliji* ili koji su za njima mogli slijediti ili pišući o epizodama koje su evanđelistima mogle promaknuti ili su ih oni namjerno mogli odlučiti prešutjeti ili preinačiti, Wilde u svojim pričama, neprestano potkopavajući službenu istinu i iznevjerujući čitateljska očekivanja, neumorno nižući varijacije pojedinih događaja i odlučno se opirući stalnom ponavljanju istih priča, uprizoruje igru koja prokazuje ovisnost istine o mehanizmima oblikovanja teksta. Prikazi dvaju opsežnijih (navodno neknjiževnih?) tekstova u kojima Wilde stvara svojega Isusa Krista, eseja *Socijalizam i ljudska duša* i epistole *De profundis*, doduše, nerijetko su zbog Wildeove sklonosti Renanu, čiju je knjigu posudio čak i tijekom boravka u zatvoru te kojega spominje dva puta i jednom parafrazira u epistoli *De profundis*, njegov postupak neumorne razgradnje pisanjem pripitomljavali tvrdnjama da se u tim tekstovima iznose konačni sudovi i konačne interpretacije. Jan-Melissa Schramm tako će u svojem osvrtnu na Wildeov doživljaj Krista u *De profundis* zaključiti: „Njegova umjetnička vizija sinteza je Renanova skepticizma i katoličke estetike:

premda izražava sumnju u službene vjerske institucije, prihvaća da je povijesni Isus, zahvaljujući mašti, postao Isus vjere i nikada ne tvrdi da je do toga transformacijskog čina došlo da bi se prostodušne navodilo na pogrešan trag.“ (Schramm 2013: 255)

IV.

Zapis *De profundis* opisivao se na različite načine – kao apologija, *confessio peccati*, autobiografija, ljubavno pismo i sekularno evanđelje (Stevens 2010: 169). Kako ističe Stevens: „Premda su ulomci o Kristu u *De profundis* prividno pravovjerniji od Wildeovih biblijskih poučnih priča, i u tonu i u duhu, pomno čitanje otkriva da u njima autor najizravnije odbacuje sve što bi imalo nalikovalo tradicionalnomu kršćanstvu i, posebice, kršćanskomu etosu poniznosti.“ (170) Zapravo, Wilde interpretirajući evanđelja tako što ih povezuje s vlastitom golgotom, slijedi slikare poput Ensora, Gauguina i Van Gogha, koji su se svi naslikali kao kristolike figure tijekom 1880-ih te, pokazujući malo interesa za povijesnoga Isusa, nudi posve solipsističko viđenje te osobe i njezina djelovanja. Premda Wildeov prikaz Krista kao umjetnika nije novina i može se pronaći u djelu Renana, Matthewa Arnolda i Edgara Slatusa, izvorni je doprinos Wildeove kristologije, prema Stevens, ideja da je Krist bio autogena kreacija. Dakle umjesto da ga tumači, kao većina agnostičkih pristupa, s pomoću povijesnoga, društvenoga ili religijskoga konteksta, da bi se objasnilo zašto je možda smatran božanstvom, Wilde tvrdi da je Krist plod vlastite mašte, da je stvorio samoga sebe. Pritom sebe prepoznaje u njemu, individualcu, antinomičaru, odbačenome i izdanome umjetniku. Također, nadređujući estetiku etici, jedini je kontekst u koji ga smješta umjetnički, definirajući Krista tako što se služi različitim umjetničkim djelima (*ibid.*, 171). Na tragu uvida J. Stevens možemo zaključiti da takvo Wildeovo slobodno i kreativno čitanje evanđelja, kojim stvara Krista koji je u njegovoj interpretaciji i sam iznimno maštovit umjetnik, pokazuje istu nepovjerljivost prema fiksiranosti *Svetoga pisma* i dogmi zbog kojega možda svoje mnogobrojne i u različitim inačicama često pripovijedane priče nije želio ni fiksirati pismom. I u interpretaciji Kristova lika i u razigranome stvaralačkom pripovijedanju pričica koje nerijetko gotovo u formi vica izokreću kanonske predloške, na koje intertekstno upućuju, otkriva se ista težnja slobodi stvaranja koju pružaju pripovijedanje i čitanje, pokazuje se otpor prema devetnaestostoljetnoj potrebi da se svi fenomeni jasno uglave i posve istumače smještanjem u odgovarajuće povijesne, društvene, ekonomske i ine okvire te se izražava zazor prema realističko-naturalističkomu imperativu da tekst hini transparentnost i vjeran surogat stvarnosti. Wilde tako stvara tekstove koji prokazuju režime i procedure kojima pojedini tekstovi u društvu gospodare istinama te upravljaju životom i smrću. Tom je svojom strategijom neobično nalik na Nietzschea.

Morana Čale (2016.) već na početku svojega rada ističe da je problematično, kao što su pojedini istraživači prethodno predlagali, prikaz Isusa u Krležinoj *Legendi* čitati na podlozi Renanova djela *La vie de Jésus*. Naime, premda se Renan i u *Davnim danima* spominje u pozitivnome kontekstu, Krležin lik Isusa s Renanovim Isusom povezuju, kako pokazuje Čale, samo naivnost, neukost i lirski doživljaj prirode jer Krležin nije prikazan kao izvorni stvaratelj veličanstvene kršćanske kulture. Ona u Nietzscheovu tekstu *Antikrist*, koji je oblikovan i kao obračun s Renanovom reinterpetacijom, pronalazi mogući intertekstni predložak Krležine *Legende*, odnosno tekst koji je zbog svoje naglašene svijesti o vlastitim diskurzivnim tehnikama uvjerljivije usporediti s Krležinom dramom. Na prvu se čini kako takav uvid, udaljujući Krležu od Renana, istodobno Krležu udaljuje i od Wildea, koji je bio velik poklonik Renana, kojega uz Charlesa Darwina u dijaloškome eseju *Kritičar kao umjetnik* izdvaja kao mislioca koji je uvelike pridonio kritičkoj svijesti 19. stoljeća i na kojega se poziva dva puta u svojoj epistoli *De profundis*. Međutim, kao i u slučaju Krleže, koji u svojim tekstovima redovito do nerazmrsivosti zapliće intertekstne poticaje, Wildeovi tekstovi također, o čemu svjedoči i golema kritička literatura koja se taloži još od prvih novinskih osvrti na njegova djela, na složene načine raspisuju i raspršuju utjecaj svojih predložaka. Ne čudi stoga što Julia Prewitt Brown u svojoj studiji o Wildeovoj kozmopolitskoj kritici, kojoj ćemo se još vraćati, pomno čitajući Wildeove tekstove i istražujući njegovu filozofiju umjetnosti, nakon što ga je uvjerljivo uklopila u niz mislilaca koji od Kanta, preko Schillera, Kierkegaarda i Nietzschea vodi do Benjamina i Adorna, upravo zapis *De profundis* čita kao Wildeovo najoriginalnije djelo ističući da u njemu iznosi novo shvaćanje kršćanstva, koje odvaja od crkve i povezuje s umjetnošću, „pod snažnim utjecajem Renana“ i „približujući se Nietzscheovu viđenju Krista u *Antikristu*“ (Prewitt Brown 1997: 97). Nietzsche Isusa naziva kozmopolitom, koji nadilazi razlike među ljudima i upozorava na povezanost upravo s onima koji su inače odbačeni i obespravljani, a za Wildea on je „titanska osobnost“, koja se stoga logično uklapa i u Krležinu zamisao o dramskoj pentalogiji o pet giganata. Nazivajući Isusa umjetničkim djelom koje nas ničemu ne uči, ali u doticaju s njime postajemo nešto, prema Prewitt Brown, Wilde razrješuje raniji problem naizgled paradoksalne ideje o autonomiji umjetnosti, „umjetnosti koja je u svijetu, ali nije od svijeta, koja je sposobna i za smrt i uskrsnuće.“ (*ibid.*, 97) Prema interpretaciji obojice, Isus nas nema čemu naučiti onako kako to shvaćaju farizeji niti će nas spasiti onako kako to prikazuje crkva. Obojica tako reinterpetiraju ideje otkupljenja i *imitatio Christi*, nebesko kraljevstvo stoga nije buduće prebivalište ili nešto što posjedujemo, nego doživljaj pojedinca, pa se tajna života ne može prenositi kao učenje jer se opire svim formulama. Za obojicu „(r)eforme koje se temelje na pokoravanju nekomu izvanjskom propisu besmislene su jer transformacija mora

doći iznutra.“ (*ibid.*, 99) Premda napada morbidnost i neautentičnost kršćanstva – što će biti i poanta Sjeninih projekcija budućnosti kršćanstva pred Isusom u *Legendi* – Nietzsche ističe da je ono moguće, ali ne kao vjera, nego kao način postojanja. Prewitt Brown cjelovit zapis *De profundis* stoga čita kao složenu reviziju i rekonstrukciju života pisanjem, kao spisateljski osviješteno, i u tome smislu metafizičko, preoblikovanje vlastitoga života koje Wildeu omogućuje ničeansko umjetničko udaljavanje od samoga sebe (usp. Prewitt Brown, 102). Mogli bismo pridodati da Sjena od početka do kraja *Legende* Isusa izlaže usporedivu umjetničkomu distanciranju od samoga sebe prikazujući druge moguće aranžmane motiva njegova života, otkrivajući skrivene fabularne linije i anticipirajući alternativne rasplete njegove životne priče, kao što ćemo pokazati i u interpretaciji Krležine drame koja slijedi.

Istražujući u svom radu paralele između Nietzschea i Wildea, koje su u tekstovima dvojice autora prepoznavali i mnogi modernistički pisci – pa smo već istaknuli da Gide napominje kako ga je poznanstvo s Wildeom pripremio za čitanje Nietzscheovih djela, a uskoro ćemo na ulomku iz *Davnih dana* pokazati da je te poveznice itekako bio svjestan i Krleža – Patrick Bridgwater pokazuje niz sličnih ili usporedivih motiva i diskurzivnih strategija u zapisima dvojice autora, koji, kako dokazuje, nisu jedan drugoga čitali premda je Wilde nakon smrti postao iznimno popularan u Njemačkoj, kao što je i Nietzsche ostvario iznimnu zakašnjelu popularnost u Engleskoj. Naslovivši svoj esej o Nietzscheu, Pateru i Wildeu *Masked Men*, Bridgwater u prvome dijelu rada pokazuje da su poveznice između Nietzschea i Patera malobrojne i zapravo zanemarive u usporedbi s preobiljem podudarnosti koje se mogu pronaći između uprizorenja Nietzscheova i Wildeova mišljenja u njihovim tekstovima. Pritom je zanimljivo da u radu na više mjesta izranja Thomas Mann jer Bridgwater u svojoj analizi slijedi mnogobrojne uvide toga pisca, koji je bio strastven čitatelj dvojice autora, izvrsno ih je poznavao te je na više mjesta u svojim ogledima i bilješkama citirao njihove misli, komentirao ih, pa i uspoređivao. Čini se stoga da u radu književni povjesničar Bridgwater navlači masku književnika i kritičara Manna, koji pak svojim likovima umjetnika nerijetko navlači maske izrađene po uzoru na Wildea i pojedine njegove likove (1999: 244). Kako pokazuje Bridgwater, i Nietzsche i Wilde književnost smatraju oblikom izvedbe pred drugima, ali i pred sobom, obojica su svjesni da je svako pisanje prijevod nejezičnoga iskustva u jezično koji podrazumijeva uređivanje, cenzuru i krivotvorinu, pa istina tako postaje stvar stila, a stil tek manje ili više profinjen oblik laži (240). Istina je tako za obojicu ono što najbolje zvuči (247). Premda Bridgwater ističe da Nietzsche svojim provokativnim i šokantnim formulacijama odlazi korak dalje od Wildea, obojica su bili skloni generalizacijama koje su potkopavale same sebe te napadačkim iskazima koji su zapravo otkrivali sumnju ne samo u uvriježene istine nego i u

vlastitu istinitost. Kako ističe Mann, na prijelazu stoljeća europski intelektualci započeli su sa žestokim napadom na licemjerni moral srednje klase viktorijskoga razdoblja, a Nietzsche i Wilde bili su avangardom toga kritičkog pokreta dobro znajući da se svaka vrlina lako može preokrenuti u porok i da su moralne vrijednosti zapravo uvijek relacijske, nasuprot crno-bijelomu prikazu dogmatskoga moralizma (241). Taj stari sustav moralnih vrijednosti koji napadaju, zapravo je jedini preostatak kršćanskoga učenja u građanskome društvu, no, kao što ističe Bridgwater, u svojem odnosu prema religiji bili su proturječni i ambivalentni jer su obojica, ističući važnost samospoznaje i samorazvoja (243), bili skloni Kristu i istodobno izrazito kritični prema kršćanstvu i institucionalizaciji vjere (250). Stoga su u potpunome suglasju kad veličaju individualizam, obojica su skeptični prema opravdanosti samouskraćivanja, pa su i njihova razmišljanja o nizu tema, poput licemjerja, konvencija, viktorijskoga ili vilhelmskoga odnosa prema seksu, boli, stvaralačke strasti, laganja, altruizma i motiva maske, itekako usporediva (243). Ne čudi stoga što Mann njihov esteticizam smatra prvim izrazom pobune europskoga uma protiv morala buržujkoga doba (244), pa ne treba iznenaditi niti što još jedan modernist koji se formira na istoj lektiri, Miroslav Krleža, svoju umjetničku kritiku građanskoga društva oblikuje i pod utjecajem njihova esteticizma: „Nietzscheovo bavljenje moralnim vrijednostima i njihovom genealogijom jednako je povezano s njegovim esteticizmom koliko su i Wildeov socijalizam i kriptokatolicizam povezani s njegovim“ (248). Odnosom estetičke i etičke sfere u Wildeovim djelima pozabavit ćemo se u nastavku ovoga rada ne bismo li vidjeli kako se navodna larpurlartistička samoizolacija može opravdati baš kao nužni preduvjet da umjetnost omogući promjenu – s jedne strane, u Krležinoj obrani esteticizma od nasrtaja s ljevice te, s druge strane, u paradoksalnosti Leoneova društvenoga angažmana u drami *Gospoda Glembajevi*. Premda je, dakle, Nietzsche „aforistički filozof“, a Wilde „filozofski aforist“, obojica svoje uvide izvode iz zajedničkoga oduševljenja umjetnošću stare Grčke, u kojoj Bridgwater pronalazi i izvor njihovih esteticizama, ističući da obojica zagovaraju prvenstvo umjetnosti i umjetničke vizije iz koje proizlazi i „aristokratski“ položaj umjetnika, pa stvaranje ljepote smatraju egzistencijalnom nužnošću prezirući naturalizam. (249) Unatoč mnogobrojnim sličnostima Bridgwater u konačnici kao temeljnu poveznicu između dvojice pisaca prepoznaje njihov aforistični stil, koji je obilježen sviješću da su upravo jezični manevri, eksces i preuveličavanje, a ne istinitost, temelj umjetnosti riječi. Još jednom, upravo je Mann usporedno ispisao niz Nietzscheovih i Wildeovih domišljatih izjava koje bi se lako mogle pripisati i jednomu i drugomu jer ključna je poveznica, onkraj nebrojenih usporedivih stajališta, upravo osobita svijest o jeziku i o odnosu jezika i mišljenja iz koje proizlazi poseban način na koji oblikuju

svoje uvide, znajući da je svaka ideja neodvojiva od svoje forme, dapače, da je njome uvjetovana, ili Bridgwaterovim riječima, „(o)no što ih čini osobito modernima jest način na koji su spremni preispitivati istinitost vlastitih uvida jednako kao što su spremni izazvati svaki drugi uvid ili preduvjerenje, općeprihvaćenu istinu ili predrasudu. Obojica potkopavaju i podrivaju vlastite ideje i, doista, ideja samopodriivanja središnje je obilježje njihove misli.“ (251) U podlozi Nietzscheove i Wildeove filozofije umjetnosti, koja počiva na ideji da ne postoji ništa iza ili ispod privida stvarnosti ili da je to nešto nespoznatljivo, Bridgwater tako pronalazi dug obojice Schopenhauerovu mišljenju. Stoga, kada Morana Čale pronicljivo čita i Nietzscheove tekstove i Krležinu *Legendu* kao upise koji pokazuju i stružu „lažnu referencijalnost prethodnih upisa“ izlažući pritom sebe „kao upis koji i nema druge referencijalnosti osim naprama prethodnim upisima što ih krivotvori“ (2016: 221), raskrinkavaju se različite strategije koje Krležina drama upošljava ne bi li pod znak pitanja stavila pouzdanost svake inačice Isusova života, uprizorujući pritom upravo svoj rad razgradnje i raspisa, a među maskama mogućih predložaka koje se pritom unedogled svlače nalazi se nesumnjivo Nietzsche, ali i Wilde.

V.

Krležina se *Legenda* i naslovom i žanrovskim određenjem u podnaslovu (*Novozavjetna fantazija u tri slike*) deklarira kao fikcija tako da već na razini paratekstnoga okvira destabilizira status biblijskoga teksta kao objave jedine istine – drama se može čitati kao alternativni, konkurentski prikaz navodno dobro znanih, odnosno *Svetim pismom* u pravovjernoj inačici fiksiranih događaja. Pokazat će se, naime, da se pod površinom poznatih zbivanja koja se inače shvaćaju predestiniranima kriju krajnje prizemni ljudski porivi i motivi, pa će se pritom relativizirati shvaćanje pojedinih događaja ne samo tako što se oni prikazuju iz druge perspektive ili iz drugih perspektiva nego i tako što se osvješčuje nepouzdanost teksta koji bi trebao odraziti stvarnost, podsjećajući da je jezični prikaz iskustva redovito manjkav, a nerijetko svjesno oblikovan kao krivotvorina. Sve navedeno bio je i učinak pojedinih Wildeovih *Pjesama u prozi*, kao i niza aforizama i tvrdnja lorda Henryja koje su u vrijeme nastanka *Legende* hrvatskim čitateljima već bile itekako poznate, i u njemačkim i u hrvatskim prijevodima.

Već uvodna didaskalija, istkana od tipičnih esteticističkih motiva, oblikuje još jednu zavodljivo egzotičnu istočnjačku sliku, koja nas podsjeća i na obje Krležine Salome i na priču o Šeherezadi: „*Kraljica noći prši nečujno, kao da se krade ćilimovima od uvelih ruža, preko četruna i paoma, što zanjihane toplim lahorom šapuću ljubavne priče bijelim golubovima – i*

uštkavaju ih čarobnim cjelovom sna.“ (Krlježa 1967: 9) No nije bitna samo razina motiva koji su tek građa ulančana i uobličena u prikaz. Javlja se i za esteticizam tipična bujnost izraza koja gomilanjem pojedinih motiva i slika sugerira osobit ugođaj te tek nizom jezičnih zaobilaznica prikazuje središnje pojave i ideje, održavajući trajnu svijest da je svijet o kojemu se čita napisan i izgrađen od riječi, podsjećajući na materijalnost jezika i otežavajući uživljavanje u čitano. Zanimljivo je što se „novozavjetna fantazija“ uvodno stilizira kao jedna od zavodljivih priča s egzotičnoga istoka jer je sugestija erotizma koji se inače očekivao od takvih priča naizgled u nesuglasju s uvodnim popisom lica, ali podsjeća na oduševljenje grabežljivom Salominom pojavom koja je vrebala podjednako na Johanaana i na gledatelje, ako je vjerovati zanesenim novinskim prikazima predstave i opijenim komentarima koji su je okruživali. Jedna od *ljubavnih priča* koje *paome šapuću bijelim golubovima, uštkavajući ih čarobnim cjelovom sna*, odnosno omamljujući ih svojim pripovijedanjem, započinje, čini se, i pred nama, i to obilježena dvama reprezentativnim Wildeovim simbolima mjesečine i slavujeva pjeva da bi se tek u posljednjoj, šturoj rečenici ponudila funkcionalna scenska uputa: „*Priča puna mjesečine i biglisanja slavuja iz dalekih dolina, gdje plaze tihe vode, poput srebrnih zmija. Do nogu Isusovih Marija, sestra Eleazarova.*“ (9) Ugođaj uvodne didaskalije i najava ljubavne priče nisu iznevjereni jer se drama otvara razgovorom Marije i Isusa o ljubavi.¹⁰² Već prva Marijina replika oponaša biblijski stil: posvojna zamjenica koja se odnosi na Isusa piše se (zapravo anakrono) velikim početnim slovom i inverzijom je postavljena na kraj uzastopnih, podjednako dugih rečenica koje stoga povezuju paralelizam njihovih struktura i epifora. U didaskaliji koja slijedi za njezinom prvom replikom posebno je naglašen intenzitet njezine ljubavi, no on se ponovno ne dočarava samo izborom motiva u opisu nego i neobičnim paregmenonom („*Ona ga ljubi ljubavlju ljubeće žene, koja je svoje mlado tijelo jedva okupala u svetoj vatri života.*“), pa se tako uvodna, esteticistički oblikovana didaskalija prvo sudara s pseudobiblijskim stilom prve Marijine replike, a potom i s drugom didaskalijom koja maniristički još jednim postupkom ističe materijalnost riječi, ali također, u svojem završnom dijelu, aludira na vitalističko poimanje života. Nasuprot Marijinu plamenu strasti Isus je već u prvoj njezinoj replici opisan kao blijed i hladan („*I blijedo je lice Tvoje, Gospodine, blijedo kao jesenje magle.*“), i takav će se njegov opis – iz ženske perspektive – nastaviti razvijati do kraja drame,

¹⁰² Na tragu dosadašnjega prikaza izokretanja i iznevjerivanja biblijskoga predloška važno je podsjetiti na Senkerovo pitanje, naime, tko je uopće Krlježina Marija u *Legendi*? Kao što ističe Senker, „ostaje otvoreno i pitanje može li se Marija, sestra Eleazara i Marte, poistovjetiti s Marijom Magdalenom, kako se u kritici uvriježilo, jer se u drugoj slici među ženama iz Isusove brojne pratnje (’Ivana žena Khuse, Saloma i Suzana, Marija i Marta’) spominje i ’Marija iz Magdale.’“ (Senker 1993: 535)

pa Isusov prikaz zapravo podsjeća na Salomin opis Johanaana u Wildeovoj drami.¹⁰³ Marija će, dapače, vrlo brzo jasno dati do znanja da razumije značenje Isusovih riječi, ali i da je posve opčinjena njegovim blijedim licem, koje opisuje služeći se pjesničkim poredbama: „Gospodine, ja vjerujem u vječnost, i znadem da je svjetlost u duši Tvoj, i da istinu nosiš u mislima Svojim, ali Tvoje je lice – tako blijedo! Ah, tako blijedo, kao svila, kojom proljetna jutra obavijaju šutljive šume. Tako blijedo, kao jezero na mjesecini.“ (10) Poput Salome, koja je, izašavši na terasu iz dvorane, prvo privučena Johanaanovim riječima, i Marija vrlo brzo spominje učinak Isusovih riječi („I svaka Tvoja riječ, svaki uzdah Tvoj, sve su to vječnosti.“, 10), a Saloma će, nakon što Johanaana na njezinu zamolbu izvedu iz cisterne, opčinjeno govoriti o njegovu blijedome licu. Kada pri početku druge slike Krležine drame okupljena gomila u kakofoniji glasova komentira Isusov dolazak na Eleazarov grob, žene će, zatravnjene Isusovom pojavom, kako nas upućuje didaskalija, govoriti o njegovu izgledu i ponovno istaknuti njegovu blijedoću, koja je, kao i u Salominu prikazu Johanaana, bitan dio njegove privlačnosti:

„VIŠE ŽENA, *s pritajenom strašću*: Gledajte, kako je blijed!

ŽENA GALILEJKA: Tako je blijed, kao mrtvačko velo!

ŽENA IZ JERUZALEMA: Bijel je kao hram Jehovin za izlaska sunca!

VIŠE ŽENA: Mlad je. I nježan kao proljetni smiješak!

(...)

JEDAN GLAS: Gledajte, kako svjetlost s bakalja puzi po njegovom licu, kao krv po svili!“ (25)

„ŽENA IZ BETANIJE: I blijed je! Kao stijena je blijed!“ (28)

Kao što se može vidjeti, u uvodnome razgovoru Marije i Isusa, ona je privučena njegovim izgledom i njegovim riječima, podsjećajući pritom i na Wildeovu Salomu, koja je, budući da Johanaana isprva može samo čuti, prvo fascinirana njegovim riječima, a potom, ugledavši ga, i njegovim licem, koje će, nakon što je grubo odbije uz prijetnje, odlučiti imati samo za sebe.

¹⁰³ Za Wildeovu Salomu u Benešić-Andrićevu prijevodu Johanaanove su oči „(k)ao crno jezero s kojega se odbija crna mjesecina“ (Wilde 1913: 138), a njegovo tijelo ona opisuje „(k)ao tanki lik od bjelokosti. Kao srebrni kip. Zacijelo je čist kao zraka mjesecine, kao srebrni trak. Tijelo mora da mu je hladno poput slonove kosti...“ (139) Kada ga promotri izbliza, zaneseno izjavljuje: „Ljubim tijelo tvoje, Johanaane! Bijelo je, kao što su bijeli ljiljani na polju, kojega se još nije dotakla ruka žeteočeva. Tijelo ti je bijelo kao snijeg na vrletima judejskim, kad se spušta u dolove. Nisu tako bijele ruže u gradini arapske kraljice, kao što je bijelo tijelo tvoje. Ništa na svijetu nije tako bijelo, kao tijelo tvoje.“ (140) Ističući da skandal Wildeove *Salomé* nije proizašao iz razobličenja teksta hiperbolizacijom seksualnosti i nasilja, nego upravo iz raskrinkavanja svega što se u *Bibliji* uvriježilo čitati kao alegorija duhovne ljubavi, Katherine Brown Downey napominje i da „(k)ombinacija ekstatičnog, vizionarskog i histeričnog nije bila Wildeova inovacija, on je to većinom preuzeo iz *Otkrivenja*.“ (2004: 109) Također, analizirajući Wildeov opis Johanaana, na prethodne komentare kritičara da je oblikovan po uzoru na sv. Sebastijana u europskome slikarstvu, nadovezuje se uvidom da Johanaan nalikuje na Isusov prikaz na ravnim mozaicima, na kojima je feminiziran, androgin, blijedolik, duge crne kose i prodornih očiju (112). Ako je Wilde Johanaanov prikaz pretopio s Isusovim, Krležina Isusov ponovno pretapa s Johanaanovim.

Ako se prisjetimo da Wildeov Johanaan govori jezikom *Otkrivenja*, a Saloma jezikom *Pjesme nad pjesama*, složene intertekstne aluzije Krležine drame i njezina kolažna igra različitim idiomima i na razini tekstone referiraju na Wildeov popularni predložak. Marija i Isus, kao i Saloma i Johanaan, iznijet će različite poglede na smisao života govoreći o dvama bitno različitim shvaćanjima ljubavi.¹⁰⁴ Wilde pritom, kako pokazuje Brown Downey, izokreće kanonsku interpretaciju biblijskoga predloška tako što čita doslovno ono što se uvriježilo čitati alegorijski, pa suprotstavlja duhovnu i tjelesnu ljubav. Isus odmah utvrđuje: „I ja ljubim, Marijo, ali moja je ljubav tišina! A Tvoja je ljubav oluja, što huji i nestaje.“ (10), a nasuprot tomu Marija otkriva da tjelesnu žudnju, koju u njoj rasplamsava Isus, može utažiti samo njegovim riječima („I kad me krv peče kao žeženo zlato, kad vrije kao vir gorskih brzica, onda su meni Tvoje riječi skupocjeno piće, što ga srce žedna duša moja.“, 11) povezujući tako izravno oba temeljna motiva – želju za Isusovim tijelom i opčinjenost njegovim govorom. Simptomatično je nakon te Marijine replike umetnuta didaskalija koja opisuje slavujev pjev (uostalom, uvodna didaskalija najavila je priču „pun(u) mjesečine i biglisanja slavuja“), koji postaje simbolom ostvarene, tjelesne ljubavi, prikladno i za rana Krležina djela očekivano, opisane kao vitalistička opijenost životom („*Njegova je pjesma velepjesan prirode, cjelov života i zamamna varka užitka.*“, 11), koja u Mariji ponovno rasplamsava žudnju za Isusom: „*U Marijinoj duši zazuje opet sve zamrle žice ugašenih čuvstava, u njoj se opet uzbiba moćni nagon, silniji od duše i vječnosti, i ona još strastvenije obujmi njegove noge.*“ (11) Kad Marija Isusu „zanosno“ govori da „(s)lavuj pjeva o ljubavi“ (11) i da „(r)aduje se životu i pjeva“ (12), ona u njegovoj pjesmi točno čita simboliku koju motiv slavujeva pjeva ima u književnoj povijesti. Iz onovremenih osvrta na Nazorove *Istarske priče* i osobito na priču *Šuma bez slavuja* znamo da je motiv slavuja za Nazorove suvremenike prizvao ponajprije slavuja iz Wildeove bajkovite priče i slavuja iz Heineove pjesme. Budući da Krleža na niz drugih mjesta u *Legendi*,

¹⁰⁴ Na repliku, citiranu u prethodnoj bilješki, u kojoj Saloma zaneseno opisuje bjelinu Johanaanova tijela, on oštro odgovara: „Dalje od mene, kćeri babilonska! Po ženi došao je grijeh na svijet. Ne govori mi! Ne ću da te slušam! Slušam samo riječi Gospodina Boga moga.“ (Wilde 1913: 140) Zanimljivo je da Saloma svoj sljedeći odgovor oblikuje kao antitezu prethodne apoteoze bjeline Johanaanova tijela. Naime, lanac metaforičkih slika u sljedećoj replici oblikovan je kao niz inverzija poredaba iz njezine prethodne replike – pod zamamnom bjelinom tijela razotkriva se skrovište opasnih bolesti i otrovnih životinja: „Tvoje je tijelo gnjusno kao tijelo gubavčevo. Naliči na pobijeljen zid, u kojemu se gnijezde guje; na pobijeljen zid, u kojemu žive škorpioni. Tijelo ti je kao pobijeljen grob, pun odurnih stvari. Ogavno je, ogavno tijelo tvoje!“ (140) Ta je figura stilskoga izokretanje koje će se u nastavku Wildeova dijaloga ponoviti još jednom zanimljiva jer u antitetički odnos povezuje kontrastne motive i oblike predočavanja koji se mogu usporediti s Krležinim tipičnim postupkom obrtanja i pretapanja esteticističkih u vitalističke prizore, koji se potom nerijetko i sami razgrađuju u motive raspada i truleži. Takvi su prijelazi u Krležinu opusu nerijetko tumačeni kao dio dijakronijskoga razvoja njegovih stilsko-poetičkih obilježja (pa i kao dio Krležinih po/etičkih transgresija, v. Marjanić 2005; Kravar 2005), no, kao što vidimo, već je u jednome od temeljnih esteticističkih predložaka sadržan cjelovit postupak poetičke antitetičke obrtaljke, a ne samo katalog motiva kojim Krleža navodno puni samo prvu svoju stilsku fazu ili samo prvu polovicu figure.

pa i u cijelome svojem opusu, u tekstove upliće niz složenih intertekstnih aluzija, osim na slavu iz iznimno popularne Wildeove priče, koji se žrtvuje za pravu ljubav probivši svoje srce ružinim trnom da bi na mjesecini proizveo crvenu ružu, Krleža je, kao i sam Wilde, zasigurno aludirao i na niz drugih knjiških slavuja, koji se redovito povezuju s realiziranom ljubavlju.¹⁰⁵ Međutim Isus, koji očito ne može razaznati i iščitati simboliku slavujeva pjeva, pa je i na toj razini usporediv s Wildeovim Johanaanom koji bijesno tjera Salomu, moli Mariju da ode. Pod svjetlom mjesecine uskoro će se prvi put ukazati još jedan vješt tumač, nenadmašan čitatelj znakova, riječi i simbola s kojim se u umijeću interpretacije i razlistavanja tekstova u drami može usporediti samo Marija – to je Isusova Sjena, čiji „*podrugljivi smijeh*“, kako ubrzo otkriva didaskalija, „*razara sve snove i fantastična maštanja*“ (13), pa ne čudi što vidi onkraj kulisa novozavjetne *fantazije* u tri slike.¹⁰⁶

Premda Mjesec, reprezentativni simbol esteticizma, oživljuje Sjenu, i s preostalim esteticističkim rekvizitima redovito stvara scenografiju pred kojom se ona pojavljuje, „*(t)iha harmonija mjesecne noći razbila se na divljem demonskom smijehu, kojim se nasmijala plava Sjena, što puže pred njim na zemlji.*“ (13), Sjena je odmah prikazana kao pozemljar „koji pogiba za zemljom“ i koji bi se „zakopa(o) u njenu utrobu, samo da je svu ispij(e), isiš(e) i posrč(e) svaku kap njenu“ (13), pa se na prvo čitanje i sama čini kao zagovornik vitalističkih principa, koji Isusa, nakon što on Sjenu optuži da sniva, provokativno upita je li i slavuj snivao da bi nešto kasnije rekla da ju je dozvala Isusova šutnja nakon što mu je žena rekla da je život u pjesmi slavuja. Sjena suočava Isusa s istinom o njegovu stadu tvrdeći da ga muškarci slijede iz interesa i iz straha, a žene zbog njegova izgleda i karizme („Kako da te ne ljube žene, kad vide oči tvoje. Kad vide onaj ljubavni žar i onu neznanu vatru u očima tvojim. Kako da te ne ljube, kad osjete miris tvoga čistog tijela.“, 14) i zatim s Isusom želi podijeliti svoju spoznaju o životu i jednu malu istinu. Uslijedit će prva od ukupno četiriju Sjeninih zamamnih i spektakularnih pripovijesti s egzotičnih putovanja. Na ovome mjestu stoga treba istaknuti zanimljiv paralelizam s još jednom, u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća, dobro poznatom Wildeovom bajkovitom prozom, pričom *Ribar i njegova duša*. U toj priči, kao što smo već

¹⁰⁵ Analizu gustoće intertekstne mreže u *Legendi* v. u Čale 2016, osobito 215, 228 i d. Motiv slavuja, osim što je povezan s tugovanjem i s nasiljem u Ovidijevoj inačici mita o Filomeli, u Shakespeareovoj tragediji *Romeo i Julija* simbolizira noćni susret ljubavnika, dok ga Shelley metaforički poistovjećuje s pjesnikom koji se, pjevajući sam u tami, nastoji rasonoditi.

¹⁰⁶ Valja napomenuti da Čale u svojoj interpretaciji drame, koja se ispisuje na podlozi Nietzscheovih tekstova, također ističe poveznicu između Marije i Isusove Sjene prepoznajući u odnosu obaju likova prema jeziku ničeansku figuru liječnika i filologa, tj. u kontekstu svoje interpretacije, „antikrista“. Usto, u autoričinoj popratnoj kritici uvriježene krležološke teze prema kojoj „Krleža (gotovo) redovito ženske likove privodi dvojnomo mizoginom stereotipu zapadne kulture“ (2016: 217), dodatni argumenti mogla bi biti i interpretacija obiju Krležinih Saloma na podlozi vajldovskoga esteticizma, koja ih otkriva kao nenadmašne i izrazito osviještene čitateljice i govornice.

pokazali uz interpretaciju Nazorove *Halugice*, također se sudaraju različiti svjetovi koji su nepomirljivi upravo zbog posve različita shvaćanja ljubavi – granica između kopna i mora podudara se načelno s granicom između kršćanskoga (modernoga) i nekršćanskoga (predmodernoga) svijeta. Prvim vladaju institucionalizirana vjera i dogma, pa će lik svećenika govorom podsjetiti i na Johanaanov lik u Wildeovoj *Salomi*, te racionalizam i materijalizam merkantilističkih interesa, koji zastupaju trgovci, a Duša će, nakon što je Ribar odsiječe od sebe i liši srca, postati iznimno vješt pripovjedač, manipulator i lažljivac – Wilde je bio sklon razigrano izjednačivati sve troje! – koji u tri navrata trima fantastičnim pričama o dalekim egzotičnim zemljama, prikaz kojih je prebogato iskićen motivima i slikama iz esteticističke zalihe, nastoji namamiti Ribara iz mora. Znakovito je što će tek posljednja, najjednostavnija priča konačno izvesti Ribara iz mora, i to, znakovito, priča o neodoljivu plesu bosonogih plesačica. Wilde tako svoju bajkovitu priču oblikuje kao složen kolaž tekstova u kojemu su priče koje pripovijeda Duša već i prve kritičare podsjetile na egzotične perzijske pripovijesti iz *Tisuću i jedne noći*. U drugoj, hrvatskim čitateljima najpoznatijoj, Wildeovoj priči *Slavuj i ruža* još je oštrije prikazan sraz dvaju svjetova. Slavuj se može shvatiti kao biće koje živi u svijetu mašte, u kojemu biljke i životinje govore, i kao simbol umjetnika koji, potaknut ljubavlju mladića, oplemenjuje svijet stvarajući lijepe stvari, i takva je predodžba doista usporediva i s Wildeovom interpretacijom Krista (u naznakama) u eseju *Socijalizam i ljudska duša* te (u opsežnijoj razradi) u epistoli *De profundis*. Nasuprot tomu svijet kojemu pripadaju mladi student i djevojka koja mu se sviđa, a koji je prikazan u realističkome modusu i lišen čarolije fantastičnosti, svijet je malograđanske utilitarnosti, prožet opsesijom novcem i nesposoban uživati u umjetnosti. Ako Krležinu dramu pokušamo čitati na podlozi dviju Wildeovih bajkovitih priča, ne čudi što značenje slavujeva pjeva razaznaju baš Marija i Sjena, koji su najpronijljiviji čitatelji i tumači u drami, svjesni podjednako simbola koji ih okružuju te, u slučaju Sjene, tekstova koje nastanjuju, jer Sjena doista, kao što će pokazati i nastavak interpretacije, podsjećajući pritom na Ribarovu Dušu, nije samo skeptik i cinik, nije samo veliki negator i nije samo Isusov *alter ego* tipičan za Krležina djela, nego je i gledatelj, i čitatelj, i pripovjedač, i tumač koji svijet drame percipira kao tekst.¹⁰⁷ Također, kao i u fantastičnim

¹⁰⁷ Isusova Sjena može se, naravno čitati i kao mračni dvojnik koji Isusa suočava s njegovim najdubljim strahovima i sumnjama. U drugoj slici ona će ga upitati: „Ni sjenke sumnje nema u duši tvojoj? A moj smijeh, a moje riječi, što je sve to? Nijesam li ja sjena, jer ima svijetla, nijesam li vječno pitanje?“ (35), pa taj par stoga podsjeća na niz drugih usporedivih Krležinih parova: na Michelangela i Glas Krvnika Nepoznatog, na Filipa i Kyrialesa itd. Motiv dvojništva čest je i u Wildeovu djelu. Osim najpoznatijega para, koji nastaje udvajanjem Doriana portretom, ne treba zaboraviti na rascjep Ribara i Duše, višestruko komično udvajanje identiteta u komediji *Važno je zvati se Ernest*, ali ni na Wildeovo udvajanje ne samo varljivo pokajničkim poistovjećivanjem s vlastitom interpretacijom Isusa Krista kao kreativnoga genija koji se sam stvorio (u *De Profundis*) i koje zapravo simbolički samo zaokružuje Wildeov cjeloživotni umjetnički projekt kreativnoga samooblikovanja vlastitoga umjetničkoga života i vlastite

pričama Ribarove Duša, svaka priča s putovanja koju pripovijeda Sjena skriva jednu novu spoznaju, otkriva nov uvid.

Sjena, pijana od mjesečine, žene i vina, u prvoj svojoj opsežnijoj replici zaneseno govori o svojem prvom putovanju i o doživljaju Grčke, „onog oživotvorenog helenskog sna s onu stranu mora“, izjavljujući da je to „istina i život“ (Krleža 1956: 16), s kojima se ne mogu nositi ni stari židovski bog ni Isusovo nebesko kraljevstvo te poziva Isusa da napusti Judeju. Zapodijeva se razgovor, koji je najvećim dijelom zapravo monolog koji izriče Sjena, u kojemu Sjena nastoji opovrgnuti Isusovu tvrdnju „da ovaj život nije nego tek san i lažna varka, a istina je onaj drugi, koji dolazi iza dugog i čistog puta.“ (16) Kako je pokazala M. Čale, prvi prikaz helenskih spoznaja, u kojemu Sjena, opisujući anatomske istraživanje majmunskoga tijela, nastoji potkrijepiti tvrdnju o nepostojanju duše, zapravo je kolaž nastao pabirčenjem najrazličitijih filozofskih i znanstvenih uvida (Čale 2016: 215 i d.), no Isusa privuče opis noćnoga zvjezdanog neba „*i on s ushitom sanjari, stavljajući sebi mračno pitanje: kamo i odakle?*“ (17) Sjena za Isusove misli kaže da su „(p)lavkasti lagani dim pun laži, pun straha i čežnje“ (18) – ponovit će to i kasnije, u trećoj slici, kada opet Isusovu vjeru naziva dimom a njega sanjarom koji je „vazda lutao kao na kolutima dima“ i zaboravio se „grijati na zemaljskim stvarima“ (47) – i potom, kako bi mu pokazala da nije prvi koji se zanosi takvim idejama, opisuje svoje drugo putovanje u Indiju neizravno govoreći o Buddhi, ali ponovno kontaminirajući njegove uvide spoznajama atomista. Prenoseći navodno Buddhin uvid da je plavetnilo nad nama Ništa, do kojega treba tražiti putove, vrativši se u Grčku, koju sada znakovito naziva „svetom zemljom“, od anatoma doznaje da, premda je plavetnilo doista Ništa, putove do toga *ništa* ne treba tražiti, jer „(i) mi sami postat ćemo Ništa, kad se u nama zasićenim utrne vatra, što se sad prosiplje po našim žilama.“ (20) Preokrećući postulate Isusove vjere u suprotnosti, Sjena ne izaziva u Isusu samo kolebanje nego istine prokazuje i kao jezične konstrukcije, igre riječi: „Jer vjera je tvoja šareni dim, ljubav je tvoja strah...“ (21), pa i Isusov govor i misli iz pustinje za Sjenu postaju tek „pjena, mjehurići, što prsnuše na vjetru.“ (21; usp. Čale, 2016: 220) Nakon pripovijesti o prvim dvama egzotičnim putovanjima – u Grčku i u Indiju – Sjena se vraća povodu njihova razgovora, ljubavi prema Mariji, tvrdeći da ta ljubav nije onakva kakvom je Isus želi prikazati i da nije poput njegove ljubavi prema drugim ženama.

javne pojave, o kojemu svjedoče i mnogobrojne piščeve izjave i niz biografskih bilježaka koje posvjedočuju da je često u društvu bio doživljen kao umjetničko djelo. Ne čudi stoga ni što svoje istraživanje o paralelizmima između Nietzschea i Wildea Patrick Bridgwater naslovljuje *Masked Men* smatrajući baš motiv maske prigodnom simboličkom poveznicom između dvojice autora. O odnosu Isusa i Sjene kao dugu Nietzscheu, v. Čale 2016: 215 i d. O dobrobitima dijaloškoga oblika za uprizorivanje dinamike mišljenja, v. u Wildeovu eseju *Kritičar kao umjetnik* (Wilde 2009: 131).

Sjena će se sad prikazati kao gledatelj dviju predstava, koje su u njezinim replikama povezane i podudarnošću motiva, ali i sintaktičkim paralelizmom („Čuj, bio sam ondje kad...“, „Čuj, ja sam bio ondje, kad...“) i tako, paradoksalno izokrećući ulogu žanra svjedočenja kojim se ovjerovljuje službena istina, razotkriti *drugu stranu priče*. Sjena tvrdi da je u Isusovu pogledu, prije nego što je oprostio grešnoj Mariji, bilo „bola i čežnje, koji se javljaju kad pjevaju slavuji u mjesecini“ (21), oblikujući tako krivovjernu interpretaciju događaja motivima koji su obilježili uvodni dramski razgovor Marije i Isusa te koji su posuđeni iz Wildeova kataloga simbola. Ta se aluzija samo potvrđuje sljedećom replikom Sjene, koja je treća njezina egzotična priča i ujedno kulminacija njezina suprotstavljanja Isusu, na početku koje ga otvoreno optužuje da laže izjavljujući da je Isusu – što Sjena kao pomni čitatelj dobro zna – dok mu je Marija ljubila noge, u duši „ječala pjesma nad pjesmama“ (22), i koja se potom, kad zanos Sjene dosegne vrhunac, pretvara u zanosno izneseno svjedočanstvo o Salomi i Johanaanu. Naime, potvrđujući naš ranije iznesen interpretacijski uvid, prema kojemu se odnos Marije i Isusa u *Legendi* čita na podlozi Wildeova prikaza odnosa Salome i Johanaana, Sjena, koja se sad predstavlja kao gledatelj (Wildeove?) *Salome*, sama prepoznaje taj paralelizam između dvaju događaja:

„Čuj, ja sam bio ondje, kad je pastorka plesala svoj ples sa sedam koprena. I bio sam ondje, kad je svojim koraljnim usnama cjelivala Johanaanovu glavu, na srebrnom pladnju. I čuj, zapleo sam se u kaos misli nepismenog pustinjaka, koji je poput tebe snivao o vječnosti i mislio da život čine skakavci i kamilje kože, pak što misliš, šta je provirilo iz one svete glave na srebrnom pladnju? Kad su skupocjene usne divne žene pile ljubav s njegovih blijedih usnica, kad su njeni bijeli zubi, još bjelji od bijelog jorgovana u mjesечноj noći, grizli njegovo meso – u onoj svetoj glavi govorila je i pjevala, ječala je pjesma nad pjesmama, a na srebrni je pladanj kapnula u krv i jedna isposnikova suza.“ (22)

Sjena, koja će još jednom u drami prizvati svoj doživljaj, tj. svoje viđenje, tj. svoju interpretaciju priče o Salomi i Johanaanu, koja za nju također uprizoruje sraz dvaju svjetova i dvaju poimanja ljubavi, te u kojoj provokativno i krivovjerno pronalazi potvrdu o žaljenju koje izražava zastupnik duhovne ljubavi baš zato što nije kušao tjelesnu ljubav kad je imao priliku, tako i cijelu prvu sliku zaokružuje kao citatni kolaž i prijepis koji se na više razina poigrava idejom o jedinstvenoj istini o bilo kojemu tekstu i o bilo kojemu životu, pa čak i ako se on smatra svetom istinom. Pritom ne treba zaboraviti da je Sjena *Isusova Sjena*, njegova „sjenka sumnje“ (35), titrav izraz njegovih najdubljih dvojba i strahova, dvojnik Isusa, koji je zatraživao žene svojim

riječima i za kojega će sama Sjena u konačnici reći – „on je bio pjesnik, koji je plakao na mjesecini“ (54), predstavljajući ga kao neshvaćena romantičkoga umjetnika.

Druga slika, u kojoj Isus traži da se otvori Eleazarov grob kako bi ga mogao vidjeti jer je Eleazar umro dok je Isus izbivao, započinje kakofonijom glasova iz puka i taj žamor oblikovan je poput klupka suprotstavljenih interesa i niskih strasti iz kojega smo već izdvojili ženski opis Isusove bljedoće.¹⁰⁸ Sastavljen od natruha usputnih, uličnih komentara taj govor stvara okrutno vulgariziran prikaz Isusova života („Majku je ostavio“, „I ne priznaje braću!“, „Bio je tesar, a sad mu alat negdje trune. Ne radi ništa. Zavodi malodobnu djecu!“, „Razara obitelji!“, „O, veliki je to grešnik!“), pa na trenutke podsjeća i na Krležinu pjesmu *Jeruzalemski dijalog*, prikazujući Isusa, u kontrastu s Marijinim i opisima koje izriče Sjena, koji dominiraju u prvoj slici, ne kao privlačnoga muškarca i zanesenoga sanjara koji umije lijepo govoriti, nego kao društvenoga odmetnika koji treba biti kažnjen jer potkopava društveni poredak. Stoga i didaskalija kasnije upozorava na naglu promjenu raspoloženja svjetine „*koja je čas prije bila uvjerena o učiteljevu bezvjerju, prožeta je sada divljim, veselim poklicima.*“ (29) Kad, nakon što je oživio Eleazara, Isus želi ostati sam te pod Mjesecom, koji je znakovito opisan kao nasmijani blijedi luđak, počne sanjariti očajavajući jer ga puk štuje samo riječju, ali ne i srcem, pred njime se drugi put ukazuje Sjena. Ona ga poziva da se vrati u život i njegovu vjeru ponovno naziva lažnom tvrdeći da je ponovno posjetila staroga čarobnjaka, očito misleći na grčkoga anatora, koji joj se nasmijao kad ga je zapitala o tajni života i s kojim nije uspjela oživiti nijednu ubijenu žabu. Sjena, dobro upućena u pripovjedne i kazališne strojeve te sposobna zaviriti iza kulisa svake predstave te prepoznati rekvizite („Ako je ona lutka u bijelim krpama doista Eleazar, onda onaj nazovimrtvac nije nikada ni umro!“, 32), Isusu zatim otkriva tajnu Eleazarova uskrsnuća, koje je, ponovno znakovito, inscenirala Marija u ulozi redateljice uspavavši brata čarobnim napitkom (kasnije će Sjena spomenuti egipatsko vino, 52) i očito dogovorivši s klesarom grobne ploče da u njoj izbuši rupe. Zanimljivo je što dramski tekst sve izravnije otkriva da Marija i Sjena također funkcioniraju poput dvojnika, naime, oboje jedini vide Isusa kao umjetnika i pjesnika, ali oboje su također jedini sposobni zaviriti s onu stranu njegovih riječi te jedini poznaju zakulisne mehanizme kojima se stvaraju čudesa, fikcije, pa i *novozavjetne fantazije*. Takvo izokretanje priče o Eleazarovu uskrsnuću, naravno, podsjeća i na mnogobrojne, prethodno analizirane, Wildeove igre paradoksalnim obrtanjima novozavjetnih

¹⁰⁸ Usp.: „Ali ona mala grupa galilejskih žena, što svojim ljubećim pogledima upija svaku njegovu kretnju, ono nekoliko ljudi iz malih zaselaka, ribari, pastiri i vinogradari sihemska, ta njegova sekta ne odvraća od njega svoju pažnju.“ (27/28)

parabola u pojedinim pjesmama u prozi i u usmeno pripovijedanim pričama.¹⁰⁹ Međutim, raskrinkavanje Isusova znamenitoga čuda, koje izvodi Sjena, premda na njemu počiva uvjerljivost ideje o nebeskome kraljevstvu, tek će kulminirati u nastavku razgovora, u kojemu Sjena Isusa optužuje da je i sam osvijestio da mora igrati ulogu pred publikom i predstavljati se kao nešto što nije: „Ruke si morao raširiti i zahvaljivati se onima, koji su ti pljeskali, kao dobar glumac! *S izazovnim rugom*: Htio si biti Mesija, a sad praviš čudesa po narudžbi za pljesak puka!“ (33) Na taj se komentar, u kojemu je Sjena Isusa prikazala kao histriona, nadovezuje četvrta Sjenina priča o još jednome putovanju. No ovoga puta to nije putopis iz dalekih i egzotičnih krajeva, nego vješto oblikovana, nostalgična lirska sličica o prostoru Isusova djetinjstva, protkana intimnim sjećanjima na majku i na mladost, koja bi Isusa trebala namamiti natrag u miran nazaretski život.¹¹⁰ Taj poziv da se vrati, taj nagovor na povratak, napučen reminiscencijama na početke Isusove životne priče, na njegov običan život, podsjeća nas na poneke od alternativnih priča o Isusovu životu kojima smo posvetili početak ovoga rada te kojima je žonglirao i sam Wilde. Uporno odbijajući vratiti se, izjavljujući u konačnici da je „odviše (...) velika ljubav Onoga, koji je nada mnom, a da bi dopustio da padnem“ (34), Isus Sjeni ponovno daje povod da otkrije svoje tumačiteljsko umijeće, prikazujući se u prvome dijelu svoje sljedeće replike kao vrhunski čitatelj, koji ne samo da prepozna je knjiške posudbe čak i vrhunskih kompilatora i prepisivača nego je i ironično relativizira njihovo postojanje pretvarajući ih i same u citat, a potom u drugome dijelu replike ponovno prikazuje Isusa kao umjetnika, i to ovoga puta kao romantičarskoga, neshvaćena pjesnika koji je osuđen na otuđenost i na nerazumijevanje te ga pritom opisuje u kategorijama, koje su, čini se, najprivlačnije upravo Mariji, koja, kako smo pokazali, jedina može vidjeti što i Sjena: „Odviše je pozajmio mudrosti iz starih knjiga 'onaj, koji bdije nad tobom', a da ti se ne bi nasmijao, Gospodine! *Smije se*. I ti si odviše razmišljao noću, odviše si pjesnik, a da bi te mogli razumjeti oni, koji žive danju, pa kako da ti se ne smijem?“ (34/35)

Nakon što Sjena upozori Isusa, koji tvrdi: „Ni sjenke sumnje nema u duši mojoj, i ja vjerujem u istine svoje.“ (35), da su upravo njezin smijeh i njezine riječi ta sjena, didaskalija

¹⁰⁹ Dok traje uvodni žamor svjetine, Farizej provokativno postavlja pitanje ne bi li on, koji je slijepima dao vid, mogao uskrsnuti jednoga od mrtvih, na što se više njih nadovezuje slažući se i tvrdeći da je Isus mnoge izliječio. No iz tih usputnih komentara ne možemo zaključiti kako su – u svijetu Krležine *Legende* – zapravo bila izvedena ta ranija čuda, tim više što Farizej svoje potpaljivačko pitanje postavlja, kako svjedoči didaskalija, „sa zlobnom tendencijom“ (26).

¹¹⁰ Izražavajući se i sama poput pjesnika, Sjena će tako u obliku esteticističkom slike opisati odraz Mjeseca na jezerskoj vodi („Kao velika čista suza, ljeskalo se dolje jezero i Mjesec je u njemu ležao kao potonulo blago.“; 34), čime će nas podsjetiti na jednu od metafora kojima Marija opisuje Isusovo blijedo lice u prvoj slici „(t)ako blijedo, kao jezero na mjesecini“ (10), pa oboje podsjećaju na opsesiju likova Mjesecom u Salomi i na Salominu usporedbu Johanaanovih očiju s odrazom Mjeseca na površini jezerske vode.

opisuje da su se „oglasili slavuji, kao one svete prve noći pune mjesečine“ i „zašušti trava pod nogama Marijinim, koja ga je instinktivno pošla tražiti.“ (36) Dodatni je argument za tezu o višestrukoj usporedivosti likova Sjene i Marije to što su oboje redovito stvoreni, tj. prizvani mjesečinom. Osim što oboje imaju dovoljno senzibiliteta i interpretacijskoga umijeća da mogu cijeliti ljepotu Isusovih riječi ili da se mogu zagledati onkraj njih, oboje pohode Isusa noću, kad sanjari u samoći, i oboje ga, više ili manje izravno, potiču da prihvati tjelesnu ljubav i ovozemaljski život. Također, ako je Sjena Isusa dva puta u drami opisala kao pjesnika, čitajući Marijine i Sjenine replike, osobito sad kad su prvi put združene, primjećuje se da su oboje podjednako poetični i taj će lirski zanos postupno kulminirati u replici Sjene, koja očito osviješteno aludira na pojedine motive *Pjesme nad pjesmama* jer je i spominje u svojoj pohvali ljubavi. Posebno je zanimljivo kako je vješto tkana ta pjesnička replika, oblikovana postupnom gradacijom koja vodi do lirske ekstaze ulančavajući hiperbolično središnje motive uz nekoliko hijazmičkih premeta te pritom stalno podsjećajući da je taj zanosni iskaz o ljubavi istkan od riječi i da je sve ostalo, što pokušava prikriti svoju rječotvornost, laž:

„Osjećam zefir na licu tvome, i u krvi tvojoj. I čujem drhtaje harfe tvoje. O, to je pjesma nad pjesmama, Gospodine. Pa kako da i ne bude pjesma nad pjesmama, kad je mila tvoja ruža saronska. Kako da ne bude ljepša od pjesme nad pjesmama, kad je mila tvoja ljepša od ruže saronske! O, ona je divna ko ova mjesečna noć, ona je tako divna kao cjelov života! Pa kao što je cjelov života, takva je i vatra cjelova njenih, takav je život njen, što prebire po harfi tvojoj! I sve je laž, sve je drugo čudna, nestvarna, nezemaljska laž!“ (37)

Jedna je od neobičnih karakteristika Wildeove *Salome* da se prvo zaljubljuje u riječi, a tek zatim u onoga tko ih izgovara. Stoga ne treba čuditi što Sjena, kao ne samo pronicljiv poznavatelj najrazličitijih fikcija nego i pozorni gledatelj *Salome*, smatra da se i ljubav može doživjeti samo izrazi li se pravim riječima i uobličili se u primjeren jezik. Budući da za likove drame, što Sjena, i sama oblikovana od niza tipičnih baroknih motiva kojima se redovito izražavala kratkotrajnost i krhkost života, najbolje zna, nema iskustva izvan jezika i nema života izvan njihova fikcijskoga svijeta, autentična emocija ili ono što bi joj trebalo biti nalik može se doživjeti samo vješto oblikovanih jezičnim aranžmanom.¹¹¹ Premda su Isusa „očarale riječi njegove Sjene“,

¹¹¹ Sjena, koja Isusove istine prokazuje kao *dim* (18, 47), *Ništa* (20), *pjenu i mjehuriće što prsnuše na vjetru* (poistovjećujući se sama s vjetrom) (21) i *laž* (22, 37) tako doista podsjeća na poznate – i za barok potpaljen katoličkom obnovom reprezentativne – Bunić-Vučičeve stihove iz pjesme *Vrhu smrti*: „Budi nam spomena: ljucka su godišta / vihar, plam i sjena, san, magla i ništa.“ Pritom valja upozoriti da takav odabir metafora priziva i Krležinu *Salomu*, koja svojom naizgled nihilističkom filozofijom također vlastito papirnato okružje svodi na *Ništa*, ali da zrcali i Isusovu izjavu (koja pak zrcali Wertherovu, koja pak zrcali Sigismundovu) da „ovaj život nije nego tek san i lažna varka, a istina onaj drugi, koji dolazi iza dugog i čistog puta.“ (16) Temeljna je razlika između Isusa

„sve je to bio tek jedan hip!“, pa on ustaje i odlazi s Marijom ipak osjećajući na sebi „čaroliju njenih tajna.“ (37)

Treća slika započinje didaskalijom koja opisuje oluju koja se primiće. Nakon kratka razgovora Isusa sa Simonom Kefasom i Ivanom Zebedaeusom Isus ostaje sam u getsemanskome masliniku. Pod bljeskovima munja Isusova Sjena „(n)ije modra kao za mjesečnih noći, nego grimizna kao zgrušana krv i teška kao olovo, puna je prokletstva, mraka i očaja. Najednom se začuje kako je kroz fijuk oluje zakriještala ptica smrti.“ (39) Više je naznaka skorih strašnih događaja i ne najavljuje ih samo nevrijeme koje bjesni i preobrazba Sjene, koja prvi put nije stvorena od mjesečine, nego najizravnije i motiv ptice smrti, koji podsjeća na Heroda, koji u Wildeovoj *Salomi* isprva čuje „lepet nekih velikih krila“ (Wilde 1913: 145), pa mu se kasnije čini „(k)ao da krstari nad terasom neka ogromna crna orlušina“ (155), a potom i da je „mjesec pocrvenio kao krv.“ (157) Prva je replika Sjene vrlo važna jer je svojevrsan sažetak njezine argumentacije iz prve i druge slike. Ona ponovno komentira sadašnje događaje iz perspektive nekoga tko je izvrsno upućen u prošlost, ali i u budućnost, nekoga tko je već pomno iščitao i biblijski tekst i njegove prijepise. Sjena, naime, ponovno govori o suprotnosti između dvaju života, ovozemaljskoga i tjelesnoga te nebeskoga i duševnoga, ističući, i pritom ponovno oblikujući alternativnu pripovijest o Isusovu životu, da je presudan utjecaj Isus izvršio baš na ženski dio svoje publike i da taj utjecaj ima zahvaliti umijeću svojega pripovijedanja i baš onomu što tvrdoglavo negira:

„Ti nijesi htio žena cjelivati dok si bio živ, a ja ih vidim kako se šuljaju u proljetno jutro na grob tvoj, kako odvijaju bijelo platno i cjelivaju tijelo tvoje! (...) Oni cjelovi guše misli tvoje, oni guše i riječi tvoje, kojima si se uvlačio u uši tih lakovjernih mladih žena... – A šta ćeš na to, ako ti rekнем, da su te žene jedine, koje su razumjele nauku tvoju? I ne stoga, jer su tvoje riječi bile dobre i lijepe, nego jer su te ljubile! (...) I ti ćeš živjeti u uspomeni tih vjerujućih mladih žena, i u uspomeni djece njihove, al' onda ćeš nestati. (...) I, čuj Gospodine, ptica smrti nasmijala se tvome lešu, i ja se smijem gnjilom mesu tvojemu! Mesu tvojemu što će ga cjelivati žene za proljetnog jutra, kao što je pastorka tetrarke cjelivala na srebrnom pladnju glavu Johanaanovu. I izlazeće sunce posrkat će tvoje posljednje suze.“ (Krlježa 1956: 40/41)

U završnome dijelu replike Sjena ponovno priziva scenu s kraja Wildeove drame, u kojoj Saloma ljubi Johanaanovu odsječenu glavu, no kako je Sjena istaknula i prvi put, „u onoj svetoj glavi (...) jecala je pjesma nad pjesmama, a na srebrni je pladanj kapnula u krv i jedna

i Sjene, naravno, to što bi Sjena, kao iskusniji čitatelj i gledatelj, teže pristala privilegirati jednu fikciju nad drugima.

isposnikova suza.“ (22) U svojem čitanju života dvojice proroka Sjena tako izokreće tradicionalni paralelizam koji u Ivanu Krstitelju prepoznaje prefiguraciju i najavu Isusa Krista. Naime, za Sjenu Ivan Krstitelj jest usporediv s Isusom, ali zato što su obojica pogriješila odbijajući zov lijepih mladih žena, negirajući vlastitu tjelesnost i uporno ustrajući na riječima o nebeskome kraljevstvu. Pritom Sjena, koja je, kao što smo i pokazali, od početka drame oblikovana kao nenadmašan čitatelj i tumač, svoju četvrtu zamamnu priču (ili priču upozorenja) oblikuje kao osvrt na predstavu *Saloma*, prvo upozoravajući da je jedan mladi čovjek koji se već bio odrekao vlastite tjelesnosti, to odricanje u konačnici požalio te ponovno sad, kad u novoj predstavi, u kojoj je podjednako i glumac i gledatelj, prepoznaje poveznice između dvaju zapleta i između dvojice likova. Zanimljivo je što je takva interpretacije epizode o Ivanu Krstitelju i Salomi zapravo u suglasju s Wildeovom dramom, koja se doista može čitati kao sraz dvaju shvaćanja ljubavi, prvoga utjelovljenog u pustinjaku i drugoga, utjelovljenog u judejskoj kraljevni, tj. kao interpretacija koja prepoznaje da Wilde svoj komad ispisuje čitajući biblijski predložak tako što izokreće kanonsko čitanje. Sjena tako, nakon što je Eleazarovo uskrsnuće prokazala kao trik i predstavu u Marijinoj inscenaciji te nakon što je Isusa mamila da pristane na drukčiji, antiklimaktični završetak svoje životne pripovijesti povratkom majci u Nazaret, sada drugi put radikalno krivovjerno čita novozavjetnu priču, no ni to čitanje nije posljednji njezin alternativni i potkopavački prijepis Isusova života u *Legendi*. Pozivajući Isusa ponovno da se vrati u svoj rodni dom i tamo nastavi mirno živjeti, ona sada počinje prikazivati scene iz budućnosti kršćanstva uprizorujući pritom i više Kranjčevićevih stihova iz pjesme *Eli! Eli lamâ azâvtani?!* Taj niz prizora iz različitih razdoblja povijesti kršćanstva, koje su u didaskalijama opisane kao „krvave vizije“ i „halucinacije“ u kojima je Isusovo učenje izokrenuto i zloupotrijebljeno, najlakše si možemo predočiti kao smjenu različitih prizora na golemome filmskom platnu.¹¹² Nakon toga niza krvavih prizora Sjena, s dobrim osjećajem za pravi trenutak za dramski obrat, razotkriva Isusu da će ga Juda izdati zbog Marijine neuzvrćene ljubavi raskrinkavajući tako najpoznatiju priču o izdaji u zapadnoj kulturi kao ljubavni trokut, u kojemu Juda želi Mariju, a Marija želi Isusa. Kritika je u svođenju toga odnosa na ljubavni

¹¹² Sjena zapravo nije pošteđjela Isusa uvida kakav bi, prema Gilbertovu ničeanskome komentaru u dijalogu *Kritičar kao umjetnik*, inače uznemirio svetce: „Dobro je za svečev spokoj što ide u mučeništvo. Pošteđen je uvida u grozotu svoje žetve.“ (Wilde 2009: 97) Ta dosjetka nadovezuje se izravno na prethodnu o zločincu koji bi nam, da nije pogubljen, mogao pokazati koristi svojega zločina. Komentar je tako u cjelini posvećen Wildeovoj kritici moralnoga sustava viktorijskoga društva, ali povezan je i s jednim od njegovih bitnih estetičkih uvida kojim na zanimljiv način povezuje umjetnost i zločin. Kad smo kod umjetnosti i zločina, odmah se treba prisjetiti i jednoga kasnijeg Wildeova zapisa, epistule *De Profundis*, koja nastaje kad je umjetnik već žigosan kao zločinac i proskribiran. Pripovjedač u tome tekstu izjavljuje: „Tretirao sam umjetnost kao vrhovnu realnost, a život kao puki oblik fikcije.“ (Wilde 1987: 171) Čini se da isti uvid Krležina Sjena uporno pokušava prikazati i Isusu želeći da osvijesti fikijsku narav života, za koju je bio slijep i Ivan Krstitelj nesvjestan, uostalom, da u Wildeovoj drami parafrazira dijelove *Otkrivenja*.

trokut prepoznavala strindbergovski utjecaj i anticipaciju situacije iz *Maskerate*, ali na tragu dosadašnje interpretacije taj Sjenin postupak može se tumačiti i kao još jedan, završni obrat u alternativnoj pripovijesti o Isusovu životu koji ona, paradoksalno, istodobno i iščitava i ispisuje. Valja se pritom prisjetiti da to čini na podlozi cijele tradicije subverzivnih prijepisa novozavjetnih priča, kakve su se u godinama prije nastanka *Legende* u hrvatskoj književnosti, kao što smo prethodno i pokazali, redovito povezivale i sa zloglasno-neodoljivim Oscarom Wildeom.

Zanimljivo je također da Isus, kojega Sjena nastavlja nagovarati da se vrati svojemu običnom životu „(u) ono smireno kretanje oko svoga stola, kad čovjek gleda, kako se miče jabučica njegove žene, kad žvače kruh i pije vodu, i čovjek je sretan i smiren“ (47), objašnjavajući zašto se više ne može vratiti i „uton(uti) u sitne obmane svakodnevnog života nazaretskog“ jer će se nastaviti neumorno pitati „otkud to i kamo sve to?“ (48), zapravo parafrazira Kranjčevićevu tezu o paradoksalnosti ljudskoga bića o kojoj Mojsije i Jehova raspravljaju u prvome, dijaloškom dijelu pjesme *Mojsije*, ali podsjeća i na prokletstvo iznimnosti, koje će u konačnici uprizoriti ta pjesma.¹¹³ Kranjčevićev Mojsijin paradoks tako postaje Krležin Isusov paradoks jer obojica biblijske likove oblikuju kao inačice romantičarske figure iznimnoga pojedinca.

Završni prizor drame, prema didaskalijama, uprizoruje Isusov san, Golgotu nakon raspeća, no u toj predstavi snu, kojom se ponovno ističe fiktivna krhkost prikazanih zbivanja, Isus i Sjena istodobno su i glumci/likovi i gledatelji koji komentiraju prizor. Sjena pritom tumači Isusu zašto se Juda pojavljuje pod križem i što želi od Marije, zbog koje je izdao Isusa. U tim završnim replikama Sjena je ponovno lik najbolje upućen u zbivanja, istodobno i sudionik događanja, i njihov sustvaratelj, i njihov promatrač kojemu ništa ne promiče, ali i najpronijeljiviji komentator, uvijek s obiju strana rampe, poput pripovjedača u Krležinim snovitim ratnim dnevnicima. Ona Isusa odlučno prikazuje kao „sanjar(a), koji se je čitave noći razgovarao sa svojom Sjenom“ (53) i, u razgovoru s Marijom, koja sad prvi put razgovara sa Sjenom osvješćujući okvir priče koje je i sama bila dijelom, Isusa okarakterizira kao „pjesnik(a), koji jer plakao na mjeseci“ (54).¹¹⁴ Sjena pritom i nas, koji nastanjujemo još jedan

¹¹³ Isus tvrdi: „Ja nijesam slaba zemaljska sjenka što puže zemljom, da bih se mogao uživjeti u blistavi pogled nezatne žene, ja nijesam ni vječnost ni istina, da bih bio sebe i svoje veličine pun! Ja nosim u sebi mesa i krvi od tebe, koji pužeš zemljom, a imam slutnje koje naslućuju vječnost. (...) A oni, koje sam ljubio svom dušom svojom, oni su pijani! I hrču! I izdali su me! O, u njima ima odviše tvoje zemlje i za zemlju povezanih sitnica!“ (49) Riječima Kranjčevićeva Jahve: „Prikratio sam vijek besmrtni, / Al ostade mu plamen iz neba / Ko zapretani žar pod pepelom. / I bude katkad, pa se u srcu / Ko zublja žarka iskra razbukti / I čovjek teži gore nad sebe, / (...) Gdje njegova je duha kolijevka...“

¹¹⁴ Trenutak je da komentiramo razlike između prve i druge inačice *Legende*. Prva je inačica drame, sliku po sliku, objavljena u četirima uzastopnim brojevima *Književnih novosti* 1914. godine, a druga je otisnuta u knjizi *Legende*

okvir, podsjeća na pripovjedača u zapisu iz *Davnih dana*, s kojim smo započeli ovu pustolovinu, ali i na Renanovu i na Wildeovu reinterpetaciju Krista, koji je, uz ostalo, u njihovoj halucinantnoj viziji i romantičarski umjetnik, pa za Wildea, kao takav, i prefiguracija svih drugih pjesnika koji su se oglasili Marsijinim krikom, a ne Apolonovom pjesmom, među koje je Wilde u epistoli *De Profundis* uvrstio i samoga sebe, a među koje je Krleža uvrstio i Kranjčevića i samoga sebe. Kad u svojoj završnoj replici Sjena otkriva Mariji, „ja (sam) njegova Sjena, malo više od njega!“ (54), ta je izjava, naravno, višestruko paradoksalna jer Sjena je lik prikladno nastao, kao što smo pokazali, resemantizacijom tipičnoga baroknog metaforičnog niza motiva koji je u bezbroj inačica upozoravao na kratkotrajnost i prolaznost ovozemaljskoga života, što su Krleža i Sjena, obrćući poantu barokne kršćanske poruke *memento mori*, pretvorili u podsjetnik da treba živjeti ovdje i sada, u papirnatome životu teksta onkraj kojega ništa drugo ni ne postoji, osim drugih tekstova i drugih, više ili manje uspješno ispričanih priča. Prikladno je stoga što je baš titrava, neopipljiva, o sjaju mjesečine i o bljeskovima munja ovisna Sjena, to noćno priviđenje mladoga zanesenog pjesnika koji bdije razgovarajući sa samim sobom, taj neobičan i na sceni teško uprizoriv fantastični lik, to višestruko fiktivno biće u tekstu, da je baš ono zastupnik fikcije itekako svjestan vlastite nestalnosti/fikcionalnosti i krhkosti/preispisivosti svijeta oko sebe. Sjena se ukazuje na mjesečini, tome tipičnom motivu esteticizma, koji glavnim geslom svoje poetike proglašava osporavanje realizma i udaljavanje od stvarnosti, te uživa u ambijentu stvorenom esteticističkim dekorom. Ona prepoznaje simboličke književnopovijesne slojeve u slavujevu pjevu, ona pripovijeda fantastične i zavodljive priče o svojim egzotičnim putovanjima i oblikuje ih kao složena i nerazmrsiva citatna pletiva, ona se kao pripovjedač oblikuje i kao Dugi Nos, i kao Ribarova Duša, te niz drugih poznatih pripovjedača fantastičnih priča o nepronichim tajnama. Ona Isusov život čita kao novozavjetnu priču, koju uporno raskrinkava kao fikciju i koju tvrdoglavo nastoji ispričovijedati na drukčiji način, aludirajući

1933. godine. Popis preinaka u drugoj inačici donosi Senker (1993: 533/534), no za našu su interpretaciju ključne izmjene u završnome dijelu drame, koje su i najsloženije. Krleža je, naime, četvrtu sliku iz prve inačice uklopio kao Isusov san na kraj treće slike u drugoj inačici te je time oblikovao zanimljivu metateatarsku strukturu. U prvoj inačici najveći dio četvrte slike čini razgovor Marije i Jude pod raspetim Isusom, a tek nakon Judina odlaska razgovaraju Marija i Sjena. U drugoj inačici Sjena i Isus promatrači su toga prizora oblikovanog kao Isusov san. Isus je tako, gledajući iz daljine kako Marija i Juda razgovaraju, promatrač uokvirene scene u vlastitome snu, tj. gledatelj četvrte slike iz prve inačice teksta. Sjena pritom Isusu tumači prizor koji gledaju. Zanimljivo je što su stoga u nove replike Sjene uvršteni i dijelovi Judinih replika iz prve inačice, pa i opis Isusa kao „sanjara, koji se je [čitave] noći razgovarao sa svojom Sjenom“ (1914: 57; 1967: 53). Dvije su ključne posljedice takva prekrajanja završetka. Prvo, snoviti metateatarski završetak možda bi se mogao povezati s početkom Krležine suradnje s Ristićem i nadrealistima, koja započinje u isto vrijeme kada vjerojatno nastaje druga inačica. Drugo, dajući Sjenu ponovno povlašten uvid, pa ona Isusu objašnjava situaciju i prenosi razgovor koji promatraju iz daljine, Krleža dodatno osnažuje ulogu Sjene kao glavnoga tumača u drami. Osim što joj sada u usta (znakovito) stavlja neke Judine replike, pa i onu o Isusu sanjaru, dodaje i drugu, koje u prvoj inačici nema, o Isusu kao pjesniku koji je plakao na mjesečini.

pritom na cijelu tradiciju biblijske fikcije te uspostavljajući začudne i krivovjerne intertekstne poveznice s Wildeovom dramom. Ona prepoznaje Isusovo pjesničko umijeće, stapajući tako, poput Wildea, koji to čini nadahnut Renanom, figuru Krista i figuru pjesnika. U konačnici, u svojoj knjiškoj osviještenosti, njezina reinterpetacija poznatih priča i njezino raskrinkavanje poznatih istina mogu se metaforički nazvati osobitom antiegegezumom, koja povezuje i Wildea, i Nietzschea, i Krležu u niz usporedivih čitatelja. Pritom pojam ne negira tumačiteljsko umijeće, nego afirmira vještinu uvjerljive analize koja uz osobit oprez čita uvriježenim interpretacijama *usprkos*.

4. 3. Krleža kao Wildeov kritičar kao umjetnik – Gospoda Glembajevi

I.

Kao svojevrsan uvod u interpretaciju Krležine drame *Gospoda Glembajevi* na podlozi Wildeovih tekstova poslužiti će nam osvrt na Krležina estetička razmatranja iz nekoliko njegovih navodno neknjiževnih zapisa koji su se, kao i novelističko-dramski ciklus o Glembajevima, najčešće tvrdoglavo podvrgavali biografskim i referencijskim čitanjima. Naime, i Krleža i Wilde nerijetko su podlijegali upornim kritičkim i interpretacijskim pokušajima da se, ne samo u njihovim tekstovima koji su smatrani neprijeporno književnima nego i u njihovim dnevnicima i pismima, pronađu potvrde ovakvih ili onakvih autorovih opredjeljenja te dokazi o ovakvu ili o onakvu autorovu ponašanju, podjednako u javnoj i u privatnoj sferi.¹¹⁵ Upravo suđenje Wildeu možemo shvatiti ne samo kao trenutak bitan za povijesni tretman homoseksualnosti nego i kao kulminaciju tragedije tumačenja koje baš svaki tekst nastoji tretirati kao zrcalo autorova života, premda je središnji motiv Wildeova najpoznatijega djela upravo portret koji iznevjeruje svoju mimetičku ulogu prikazujući na simboličkoj razini odnos umjetnika, njegova djela i publike kao filozofsku temu, a ne kao neproblematičan trokut (v. Prewitt Brown, 1997: 91 i d.). Osvrnut ćemo se stoga na pojedine zapise iz *Davnih dana* i iz dnevničkih zapisa iz 1942. godine ne samo zato što, kao što je već više puta istaknuto, ti tekstovi sadržavaju niz Krležinih estetičkih uvida nego i zato što

¹¹⁵ Budući da su opisanim hermeneutičkim procedurama podvrgavana Wildeova pisma i Krležini dnevnicima, možda nije na odmet prisjetiti se što se u tekstu prvoga može pročitati o dnevnicima, a što u tekstu drugoga o pismima. Kada u Wildeovoj komediji *Važno je zvati se Ernest* gđa Prism upita Cecily zašto vodi dnevnik kad je dnevnik sjećanje koje svi nosimo sa sobom, Cecily odgovara da „sjećanje obično registrira stvari koje se nikad nisu dogodile ili se nisu ni mogle dogoditi. Vjerujem da je sjećanje odgovorno za gotovo sve romane u tri knjige...“ U aforizmu *Pisma kao svjedočanstvo* u Krležinim *Davnim danima* možemo pročitati: „Pisma i jesu i nisu svjedočanstvo za čovjeka. Jer: čovjek piše pisma kao i pjesme. Ni u onom slučaju ako je nešto javno štampao pod svojim vlastitim potpisom, nije nikakva konačna osuda sebe samoga ili nekog drugog, ako se radi o trenutačnoj impresiji, koja naknadno može još uvijek doživjeti svoju korekturu.“ (Krleža 1956: 193)

uprizoruju figuru pregiba tipičnu zapravo za cjelinu Krležina stvaralaštva. Naime, jedno je od temeljnih obilježja Krležina pisanja, kao što su pokazale interpretacije *Salome* i *Legende*, opsesivno preispisivanje, neumoran rad na tekstu kojim se raniji uvidi ponekad cizeliraju, a ponekad im se dodaju novi komentari, kojima su uokvireni iz drukčije perspektive, ili su im pridruženi novi zapisci koji naknadno uobličuju ranije događaje koji pripadaju vremenu prvotnoga niza zapisa. Taj je postupak bitan zato što uprizoruje manjkavost nastojanja da se Krležini prijepisi čitaju na podlozi izvanjezične stvarnosti koju jezikom stalno preoblikuju. Naime, takvi pregibi pretpostavljaju prijepis i poliperspektivizam kao temeljne mehanizme pisanja te podrazumijevaju da se stvarnost u književnosti stalno okružuje, ali i stalno promašuje. Neumorno pregibanje i preispisivanje izraz je modernističke književne svijesti, koja je posebno izražena u radovima autora koje najčešće povezujemo sa simbolizmom, dekadencijom i esteticizmom i koji u otporu prema umjetničkim procedurama realističko-naturalističke metode inzistiraju na razmaku koji odvaja umjetnost od malograđanske svakodnevice te na artificioznosti vlastitih uradaka. Premda se Wildea najčešće prikazivalo kao dekadentnu maskotu (što je prikaz kojemu je i sam Wilde pridonio), čiji su esteticistički i estetički nazori nepomirljivi s Krležinima (što je prikaz kojemu je i sam Krleža pridonio) jer prvi navodno zagovara isključivo klaustrofobičnu samoizolaciju od stvarnosti preopterećene jezivim društvenim i povijesno-političkim problemima, dok je drugi navodno nakon naivne mladenačke opijenosti simbolizmom i esteticizmom potom uzdrman strahotama Prvoga svjetskog rata postao angažiranim književnikom i suvremenikom avangardnih kretanja u srednjoeuropskoj umjetnosti, pokušat ćemo, čitajući njihove tekstove, pokazati ne samo da je takav prikaz prvoga i drugoga autora suviše pojednostavljen nego i da, kad bismo na takvu karakterizaciju pristali, dvije strane u Krležinu opsesivnu preispisivanju nisu međusobno isključive, nego se uzajamno prepliću i nadopunjuju. Krležin odnos prema esteticizmu, pa i prema Wildeu, kao svojevrsnome simbolu cijeloga pokreta, bio je, simptomatično, podjednako problematičan za književnopovijesne pokušaje preglednoga prikaza Krležina djela kao i autorova navodna poetička konverzija objavljena *Osječkim predavanjem*, zbog koje su mnogi tekstovi nastali nakon toga neobičnog preobraćenja na realističko-naturalističku poetiku, na produbljeniji psihološki prikaz likova i na kvalitativnu dramaturgiju, a koji se nisu mogli uklopiti u takvu krležološku šablonu koja je navodno stupila na snagu 1928. godine, često ostajali na margini interesa. Vratimo se stoga šablonama iz dnevničkoga zapisa iz *Davnih dana* s kojim smo i započeli pa pokušajmo, čitateljski krivudajući Krležinim tekstovima, produbiti već započeti

dijalog s Wildeom i vidjeti možemo li si uz njegovu pomoć prokrčiti put sve do ciklusa o Glembajevima.¹¹⁶

Zapis u *Davnim danima* iz 4. veljače 1915., ujedno i prvi zapis te godine, započinje pripovjedačevim zanesenim, zapravo esteticističkim iskazom o ljepoti: „Postoji magija ljepote i tko vjeruje u nju poklonikom je esoterične sekte, koja je izumila svoje tajno, vlastito, zagonetno pismo, svoj govor i svoje hijeroglife.“ (Krlježa 1956: 27) Znakovit je izbor riječi. Ljepota izmiče racionalnoj spoznaji, ona je magija, u nju se vjeruje i njezini su poklonici okupljeni u sljedbi čiji je tajni jezik mnogima nepronican. Uzvisivanje ljepote i povezivanje posebnoga senzibiliteta za lijepo s misticizmom te simbolički prikaz toga senzibiliteta leksikom koji pripada religiji ne prizivaju samo simbolističke apoteoze ljepote, kakve se u hrvatskoj književnosti nešto ranije mogu pronaći u Matoševim tekstovima i kakvih je najpoznatiji izraz zasigurno njegov sonet *Mladoj Hrvatskoj*, nego podsjećaju i na pojam teoestetike, koji je Kravar uveo u interpretaciju pojedinih ranih Krlježinih tekstova, poput drame *Michelangelo Buonarroti*. U nastavku prvoga ulomka ti „mističn(i) znakov(i)“ pretvaraju se u „trag(ove)“ i „znamen“ za one koji dolaze i postavlja se pitanje „(h)oće li daleka pokoljenja umjeti čitati naše zagonetne lirske znakove, kojima markiramo ljudski put kroz ove pomrčine?“ (27) Umjetnička djela, tako prikazana kao tragovi, anticipiraju razradu istoga motiva iz *Predgovora* Podravskim motivima *Krste Hegedušića* (1933.), u kojemu se posebno produbljuje razrada biološke i evolucionističke podloge takva ranoga esteticističkog poimanja umjetnosti. Da umjetnost pruža posebno iskustvo i drukčiji pogled na stvarnost mijenjajući uhodane obrasce percepcije i utječući na spoznajne kapacitete pojedinca potvrđuje i sljedeći ulomak: „to je Felicien Rops namro nama, da nas crne ženske čarape šarmiraju intenzitetom njegovih vlastitih zapažanja. Veličina umjetnika i jest u tome što on, opažajući, širi za nas naše horizonte, otvara nam oči od strave, čuđenja ili zanosa.“ (27)¹¹⁷ Komentar je ponovno zanimljiv iz više razloga. Krlježa kao primjer rabi slikarsko djelo, što će trajno biti tipično za njegova estetička razmatranja, pritom se znakovito oslanja na slikara koji se povezuje sa simbolizmom i pariškom umjetničkom scenom na kraju 19. stoljeća, izvodeći vajldovski uvid da život oponaša umjetnost baš iz djela

¹¹⁶ O ambivalentnome Krlježinu odnosu prema esteticizmu, tj. dekadenciji, v. Vidan 1993. Postkrležološke uvide, koji su se već obračunali s mnogim krlježološkim *šablonama*, najbolje oprimjeruju zbornik *Povratak Miroslava Krlježe* (2016., ur. T. Brlek) te drugi tekstovi o Krlježi istraživača koje povezuje taj zbornik.

¹¹⁷ Važnost zapisa u *Davnim danima* za tumačenje Krlježine estetičke misli prvi je iscrpnije demonstrirao Viktor Žmegač, koji u svojoj nezaobilaznoj studiji *Krlježini europski obzori* (2001.) komentira i pojedine dnevničke ulomke analizirane i u nastavku ovoga rada. Žmegač već na početku studije ističe da o Krlježinu modernizmu, „u kojemu se na osebujan način združuju emotivna vezanost za povijesnu i društvenu sudbinu domaće sredine i duhovno posve slobodan estetski kozmopolitizam (!), svjedoč(e)... *Davni dani*“ (11), u kojima je „na ovaj ili onaj način sadržan ‘čitavi’ Krlježa.“ (12) Žmegačeva analiza Krlježinih razmatranja o umjetnosti nadograđena je i sjajnom studijom Ralpa Bogerta *The Writer as a Naysayer. Miroslav Krlježa and the Aesthetic of Interwar Central Europe* (1991.), čijim uvidima i ovdje izložene interpretacije mnogo duguju, kao što smo već i istaknuli.

autora koji pripada istomu kulturno-umjetničkom krugu kao i Wilde, te učinak umjetnosti ne svodi samo na trenutačni emocionalni doživljaj u pojedincu nego ga opisuje i kao trajno izmijenjenu percepciju stvarnosti. Nakon što je opisao složenost auditivno-vizualnoga doživljaja riječi *svemir*, suprotstavljajući pritom svoj duboki doživljaj nezgrapnoj definiciji toga pojma koju je iznio profesor matematike i fizike Janez Benigar, zaključuje da profesorska „(m)asna ova smjesa od zgužvanih pantalona, cvička, šljivovice, bagoša, izgrizanih virđinija i riđe kosmate spodobе u prljavoj košulji, ne može da osjeti tajanstva riječi svemir.“ (28) Taj kontrast između dvaju doživljaja riječi, koji ne suprotstavlja umjetničku i znanstvenu percepciju, nego perceptivno-spoznajnu senzibilnost i slijepu sputanost formulama, u sljedećemu se ulomku produbljuje nižući, očito na Rimbaudovu tragu, složene sinestezijske asocijacije koje u njemu izazivaju riječi *anemona* i *eon*. Posljednji ulomak zapisa započinje s ostatkom teksta naizgled nepovezanim rečenicom „Život je opasna igra.“ (28) i zatim se nadovezuje na prethodnu problematizaciju riječi kao iznimno složena materijala umjetničkoga stvaranja te, naglašavajući materijalnost teksta, polazi od pitanja „kako nastaje ovaj domino od retorike?“ (28) Odgovor, koliko na prvi pogled neobično, toliko za čitatelje Krležinih dnevnika očekivano, započinje opisom sna. U tome snu pripovjedač susreće gospođu A, koju upita ne misli li da je život veoma opasna igra jer se u njima mogu aktivirati neki životinjski elementi mnogo dublji od „bijedn(ih) konvencij(a), koje od (njih) čine lutke u pantalonama ili u suknji“ (28), pa će se sve strovaliti u kaos. Prvi upis iz 1915. godine tako iznosi niz važnih estetičkih uvida koji su odmah prepleteni s više središnjih motiva ili tematskih žarišta cjelovitih Krležinih dnevnčkih zapisa, pa i najprimamljivijih tekstova poput *Djetinjstva 1902–03*, tu su već svi ključni sastojci: i jezik, i dresirana percepcija, i život kao fikcija, i marionete, i san.¹¹⁸ Naime, problem umjetničkoga stvaranja odmah je povezan s problemom spoznaje i odnosa prema stvarnosti. Umjetnost produbljuje naše doživljajne kapacitete (*estet* je i etimološki *onaj koji osjeća*), ona „širi za nas naše horizonte“ i „otvara nam oči od strave, čuđenja ili zanosa“, ona očito ne pruža samo raznovrsnije i bogatije podražaje, kakvima teže pojedini dekadentni likovi, osobito kad su svedeni na karikaturu, nego proširuje našu percepciju tako da uviđamo ono za što mnogi, poput anestetiziranoga profesora Benigara, ostaju neosjetljivi i slijepi. Umjetnost to

¹¹⁸ Prkoseći prethodnim interpretacijama koje su tekst *Djetinjstvo 1902–03* tvrdoglavo tretirale kao autobiografski zapis, Tomislav Brlek uvjerljivo ga čita kao fikcijski tekst, pritom se neizravno suprotstavljajući i Žmegačevoj konstataciji da „(t)ekstovi koji brišu granice između književnih vrsta, a to znači granice komunikacijskih konvencija, ili čitaoca namjerno dovode u nedoumicu o književnologičkoj naravi djela, zbog relativiziranja razlike između fikcije i ne-fikcije – takvi tekstovi nisu odgovarali Krležinim umjetničkim intencijama.“ (2001: 13) Prema Brleku, u kontekstu interpretacije teksta *Djetinjstvo*, „(d)iskurzivno oblikujući dispartne figure koje ga tvore, Krležin je tekst prije svega opis strukture vlastite figuracije, koja prazninu 'bivanja' ispunja osviještenim iluzijama jezika.“ (2020: 270) U nastavku ovoga rada mnogobrojne citate iz toga Krležina teksta navodit ćemo ne samo zato što oprimjeruju bitne estetičke uvide nego i zato što ih istodobno uprizoruju svojom jezičnom igrom.

čini ne samo da bismo solipsistički uranjali u složene asocijacije koje izazivaju pojedine riječi nego i da bismo osvijestili da je život „opasna igra“ jer bavljenje „dominom od retorike“, igrom riječima, nije banalizirano kao beskorisna aktivnost, nego je suprotstavljeno igri života. Umjetnička igra riječima, dapače, razotkriva život kao drugu, opasnu igru, i to ne samo tako što osvješćujemo da je naš doživljaj stvarnosti nerijetko oblikovan umjetnošću, pa Rops mijenja našu percepciju crnih ženskih čarapa, ženske ljepote i naš doživljaj erotičkog, nego i tako što u snu (frojdovske pjesničke igre?) vlastite građanske konvencije prepoznamo kao uhodanu dramaturgiju, kao simbolički poredak u kojemu smo samo „lutke“, marionete ili glumci.¹¹⁹

Sljedeći zapis, iz 11. veljače 1915. godine, neizravno se nadovezuje na prvi razrađujući pojedine analizirane motive i eksplicirajući ih u, za Krležina estetička razmatranja, važan uvid o odnosu umjetnika i mislioca. Zapis je također bitan jer problematizira utjecaj diskurzne vrste na temu kojom se tekst bavi. Zanimljivo je što pripovjedač pritom svoja razmišljanja oprimjeruje povezujući neizravno Nietzschea i Wildea. Naime, u jedinome, opsežnom zapisu iz studenoga 1914. godine, koji se stalno vraća Dostojevskom, pripovjedač ruskoga pisca naziva „Don Quixot(eom), kome je umjetnost sredstvo, a nije cilj“ te za njega tvrdi da je „ozbiljan, opasan i prijeteći primjer religiozne propagande u književnosti“ (1956: 21), a sada, u drugome zapisu iz 1915. godine piše:

„Da je Nietzsche bio tako naivan kao Dostojevski, da je mogao da bude tako barbarski nevin da piše beletristiku, da je, dakle, mogao da postane zabavnim romansijerom, on bi zacijelo napisao stvari u svakom slučaju artistički i moralno nerazmjerno zanimljivije od Dostojevskog. Stvari naime više na svom mjestu, po zahtjevu sutrašnjice. Naime, više od onog stupnja moralno-intelektualnog na kome stoji Dostojevski. A što bi to bilo ili biti moglo? Da je Zaratustra gentleman, u saccou engleske mode, da pije apsint po kavanama oko Rond-Pointa, ne bi bio mnogo duhovitiji od Wildea. Poznate figure Dostojevskoga (...) kao porteparoli filosofije Dostojevskoga nijesu drugo nego voštani simboli koji izgovaraju masu essayističkog teksta, u posve drugom smislu nego Zaratustra, a opet na isti način.“ (30/31)

Iz ulomaka je vidljivo da Krleža Dostojevskom predbacuje što svoje likove pretvara u trbuhozborčeve lutke koje monološki iznose različita autorova mišljenja i, premda se Dostojevskom očito predbacuje što, unatoč prividu dijalogičnosti, roman pretvara u prijenosnik

¹¹⁹ U *Djetinjstvu* čitamo: „Kao čovjek (to jest izobličena ili ukroćena ili odgojena zvijer), mi gledamo ljudski i tu reflektiramo ljudske utiske koji nam se često nameću po kalupima društva, stada, krda, predaje i iskustva, što ga je stado kroz vjekove steklo. Djetinjstvo je od tih stvari slobodno. Čitavu problematiku prevladava djetinjstvo na jedan veoma naivan način: igrom.“ (1977b: 387/388) Zanimljivo je da u ulomku imenicu *djetinjstvo* možemo razumjeti na dva načina, kao opću imenicu i kao naslov razigranoga teksta koji čitamo.

svojih poruka i pouka, iz komentara proizlazi da svaki tradicionalno oblikovan književni tekst, tj. svaki od postojećih beletrističkih oblika onemogućuje uprizorenje razmišljanja kakvo je Nietzsche izvodio u svojim tekstovima. Drugim riječima, Nietzscheova promišljanja suviše su gipka i neukrotiva za beletrističke šablone koje Dostojevski puni svojom propagandom. Zanimljivo je također da pripovjedač, postavljajući pitanje o tome kakav bi se književni oblik uopće mogao dati Nietzscheovoj misli koja razobličava i razgrađuje, premda ironično, pomišlja baš na Wildeove tekstove preodijevajući Zaraturstru u pomodnoga dendijska te, neizravno, „artistički i moralno“ Wilde nadređuje Dostojevskom. Iako je poveznica na ovome mjestu ironično intonirana, Krleža nije bio prvi koji je povezo Nietzschea i Wildea, činili su to na različite načine i drugi Krležini suvremenici početkom 20. stoljeća, primjerice, André Gide, George Bernard Shaw i Thomas Mann, a vezom između kritičara koji je umjetnik i umjetnika koji je kritičar još ćemo se baviti, i to upravo u pokušaju da iz drukčijega kuta rasvijetlimo Krležine uvide jer je i on vješto povezivao umjetnički i kritičarski rad preplićući niti jedne i druge aktivnosti u nerazmrsive tekstove koji se često opiru jednostavnomu žanrovskom određenju. Sve nas to vodi jednoj od ključnih Krležinih ideja, razmatranju odnosa umjetnika i mislioca, koje je eksplicirano nešto kasnije u istome zapisu: „Tko je važniji: umjetnik ili mislilac? Mislioci su Kolumbi. Artisti se iskrcavaju na novo otkrivenim arhipelazima kada su već opasne plovidbe završene. (...) Kolumbo je sam. (...) On vjeruje u nešto o čemu su pjesnici mogli samo sanjati. Ta misaona vjera u pjesničke sne korelativna je s tim snima.“ (1956: 31) Osobito je zanimljiv način na koji se uspostavlja relacija između umjetnika i mislioca, kao korelacija između pjesničkoga sna i misaone vjere. Premda sintagma „misaona vjera“ nalikuje na oksimoron, čini se da je paradoksalnošću izražena upravo prodorna snaga te aktivnosti koju je teško imenovati. Naime, ono što u navedenom ulomku povezuje umjetnika i mislioca, premda se misliocu daje prednost, upravo je kreativna sposobnost stvaranja novih konceptualnih okvira, novih načina mišljenja koji mijenjaju doživljaj stvarnosti i rastvaraju horizonte. Uostalom, iz prethodnoga analiziranog zapisa doznali smo da veličina umjetnika jest u tome što on širi za nas naše horizonte, kao što se novi horizonti u ovoj slici rastvaraju pred Kolumbom, koji „(s)toji sam na pramcu.“ (31) Nekoliko mjeseci kasnije, u zapisu koji slijedi nakon upisa u koji je uklopljena priča o Šeherezadi i neposredno nakon upisa o problemu prikaza porculanske zdjele sa šljivama na stolu, kojima smo se pozabavili u prethodnim poglavljima i kojima se sada vraćamo, pripovjedač ističe: „Literat treba da bude u prvom redu mislilac, koji o nekim stvarima misli jasno, stvarno i posve logično. Literat, ako je dostojan svoga poziva, treba da (kao učenjak) na preparatima objašnjava pojedine primjere i da znade u svakom pojedinom slučaju šta hoće. On treba da prikazuje život u koordinatama vremena i

prostora, stvarno i istinito, naime tako kako on vidi, a ne da prepisuje ono, šta je vidio već napisano.“ (1956: 157/158)¹²⁰ Ulomak bi se mogao razumjeti na dva oprečna načina, ovisno o tome čita li se na podlozi prethodnih zapisa o umjetniku i misliocu te ovisno o tome kako se shvaća značenje priloga *stvarno*. Ako zanemarimo prethodne, u ovome radu analizirane, dnevničke zapise i ako dva puta ponovljenu riječ *stvarno* pročitamo kao oznaku vjernoga odražavanja stvarnosti, onda se i analogija s „učenjacom na preparatima“ nameće kao aluzija na Zolinu naturalističku metodu, koja se temelji na pokušaju primjene pozitivističkih načela u književnosti. Međutim, ako na tragu prethodnih zapisa riječ *učenjak* iščitamo kao sinonim za mislioca – koji može biti i znanstvenik u području prirodnih znanosti, dakle kao pojam neobremenjen naturalističkim implikacijama, čemu u prilog govori i niz Krležinih primjera iz povijesti medicine, u kojima prepoznaje analoške odnose između širenja konceptualnoga aparata u medicini i u književnosti – te ako riječ *stvarno* iščitamo u značenju koje joj se pripisuje u samome tekstu, dakle „tako kako on vidi“ i stoga stvarno u subjektivnome, a ne u objektivnome smislu, onda se u drukčijemu svjetlu pokazuje i završni dio ulomka, koji naglašava da pisanje nije prepisivanje onoga što je već napisano, nego dosljedno samostalno promišljanje o stvarima u danome kontekstu, tj. za određeni prostor i za određeni trenutak relevantno preosmišljanje koje će se stalno oslobađati nametnutih obrazaca i, nekoliko stranica ranije spomenutih, šablona.¹²¹ Da te šablone ne označuju samo pojedine, u određenome razdoblju aktualne setove motiva i tema te popularne recepte za njihovo aranžiranje, pokazuje i završna misao iz aforizma *Moda u umjetnosti*: „Oni, koji prevladavaju staromodne šablone u umjetničkom stilu, 'moderni' su rodonačelnici jednog 'novog' stila, ali više od tog pomodnog krojačkog posla čitava ta rabota nikakve naročite vrijednosti nema.“ (1956: 193) No, što bi još mogle označivati Krležine šablone?

U potrazi za odgovorom posvetit ćemo se pojedinim dijelovima *Dnevnika 1933–42*, dnevničkih zapisa koji kulminiraju u tekstu *Djetinjstvo 1902–03*, koji je navodno nastao 1942. godine, iz perspektive koje su u više navrata komentirani (i preispisivani?) i zapisci u *Davnim*

¹²⁰ Osvrt na isti ulomak v. i u Žmegač 2001: 14, a analize Krležine ideje o spoznajnoj težnji umjetnosti v. također u Žmegač 2001: 152 i d. i Bogert 1991: 155 i d.

¹²¹ U *Predgovoru* Podravskega motiva ističe se da „prav(a), nepatvoren(a) i iskren(a) umjetnost (...) nije i ne može da bude drugo nego iskreno, dokumentarno bilježenje istinitih emocija... ocjenjujući umjetnine, ne smije se ispustiti iz vida subjektivna crta, koja je kod stvaranja bitna i koja je jedini putokaz...“ (Krleža 1963: 335) U *Djetinjstvu* se u kontekstu kritike teorije odraza tvrdi da „postoji artistski daltonizam kao jedini uslov estetske emocije (a to nije samo pretpostavka)...“ (1977b: 381) Čini se da Krležin dokumentarizam nije sinoniman s tzv. literaturom fakta. Ili riječima Wildeova Gilberta u eseju *Kritičar kao umjetnik*: „Razlika između objektivnoga i subjektivnoga djela tek je razlika u izvanjskoj formi. Ona je sporedna, a ne bitna. Sve je umjetničko stvaranje potpuno subjektivno. (...) Jer nikada ne možemo izići iz sebe niti u tvorevini može biti nečega čega nije bilo u stvaraoču. Dapače, ovako bih rekao: što se tvorevina čini objektivnijom, to je zapravo subjektivnija.“ (Wilde 2009: 129)

danima, kad je u njih umetnut i cjelovit tekst *Pijana novembarska noć 1918*, pa sve navedeno dnevničke bilješke iz 1942. godine u relaciji s ranijim dnevničkim zapisima čini zanimljivim primjerom spomenute figure pregiba. Znakovito je da se u dnevniku iz 1942. više puta spominje čitanje tekstova iz povijesti medicine, pa je o istoj temi iste godine nastalo i više eseja, od kojih je za temu usporedivih preosmišljanja konceptualnih okvira u anatomiji i u književnosti nesumnjivo najzanimljiviji onaj o *Hamletu*. U dnevničkim zapisima iz 1942. godine *san* postaje ne samo jednim od središnjih motiva nego i glavnim mehanizmom kojim se u žanrovski sklisku i heterogenu nizu dnevničkih bilježaka pokušava problematizirati i položaj pripovjedača u tekstu, i položaj spoznajnoga subjekta u (novoj ratnoj) stvarnosti, i položaj čovjeka koji je od svojih početaka uronjen u vrtlog povijesnih zbivanja.¹²² San, koji pripada najdubljim ponorima pojedinčevih najintimnijih iskustva i koji izmiče racionalnim procedurama uobličavanja te uhodanim mehanizmima percepcije, postaje oznakom ne samo onoga neotuđivog nečeg što pojedinac jedino može pokušati očuvati od političko-ideološke represije nego i metaforom za sve oblike fikcije koji prokazuju i ruše najrazličitije društvene kulise predstavljane kao stvarnost:

„Neki detalji lude stvarnosti javljaju se kao nesuvisle sjenke u pospanom mozgu koji sve elemente razuma i logike izdvaja iz normalnog sistema mišljenja, izobličujući istinu hirovito, pod impresijom raznih slučajnih dojmova: vina, nikotina, histeričnih glasina, psihotične štampe a pomalo i straha. Dati ovakvim ishlapljenjima oblik srede, razumne, normalnim kauzalitetom uokvirene shematike znači biti budan u stvarnosti. Biti budan u stvarnosti znači sanjati po isto tako fiktivnim kalupima, znači vjerovati da se može sanjati samo dresirano, znači kukavno sklapati oči pred istinom.“ (Krlježa 1977a: 103)

U Krlježinu dnevniku riječi se ponovno oslobađaju svojih uhodanih značenja uprizorujući upravo otpor koji tekst problematizira. *Buđenje* se tako izokreće u svoju suprotnost, ne označujući više osvješćivanje u kojemu se stvarnost počinje opažati jasno, nego stanje lažne osviještenosti u kojemu se perceptivni obrasci, načini tumačenja i vrijednosni sustavi, koji bi mogli biti i drukčiji, prihvaćaju kao jedini mogući i prirodni. Jedna po jedna različite će se sastavnice stvarnosti i različite temeljne kategorije raskrinkavati kao fiktivne:

„Bez tog ljudskog nečeg što se zove naša supstancija priroda postoji, to je istina, ali bez ljudskog nema ljudskog tumačenja prirode kao takve. Ona – za nas – postoji u našim očima takvom kakva ona zapravo i jeste (u našim očima). Mi smo je antropomorfizirali

¹²² Interpretaciju snovitoga Krlježina *Dnevnika 1943.* v. u: Čale Feldman 2013., a interpretaciju *Areteja* na podlozi snovitoga *Dnevnika 1933–42* v. u: Medić, 2019.

veoma neinteligentno. Svaka naša slika, bez obzira na to u kom se periodu civilizacije javlja, jeste intelektualno-moralistički *point d'honneur* nad našom vlastitom glupošću, analfabetski kompendij našega neznanja, antropomorfirano epifenomenalističko tumačenje nečega što se u čovjeku i oko čovjeka zbiva, i sve što se o njoj kao o prirodi odražava u ljudskome smislu, u našim mjehurima, u našim opnama, u našim žvcima, odraženo je na posve bijedan i mucav način i, u savršenoj tmuni naše utrobe, ta je zbrka osvjetljena čudnim sjajem trajno intenzivnog nesnalaženja. Ono kada čovjek misli da se njegova slika o prirodi podudara s istinitim stanjem fakata, ono se iz perspektive već slijedeće sekunde pokazuje kao obmana.“ (1977a: 59/60)

Priroda, naravno, nije jedina takva obmana, cijela je društvena stvarnost gusta mreža fikcija, no manjak svijesti o zapletenosti u laži ima, očekivano, ozbiljne etičke posljedice premda postoje pojedinci, a čini se da su to upravo ranije spominjani *kolumbi*, koji su uspjeli rasplesti ili razderati pojedine mreže:

„Gungula zbivanja koja se zove stvarnost bezazleno je praznovjerna, a upravo to što se obmanjujemo fikcijama, to će nas odnijeti do đavola. (...) Čovjek je usred sveopćeg neljudskog besmisla uspio da otme kaosu nešto što se zove 'čovjek'. Sve što bi se moglo prozvati čovječnošću čovjek ima i stekao je sve šanse da to opameti ljudski. Pred svemirskim ništavilom on se ne treba stidjeti svoje pobjede. Velika četa smionih imena izvojevala je ponosne pobjede nad kaosom. Da, tako je to sa čovjekom, ali nije sa slijepim snagama koje mu prijete trajno.“ (1977a: 82/83)

Stoga se u dnevniku redovito upozorava na niz šablona koje oblikuju ljudsku percepciju u svakodnevici – na simboličke sustave, na poretke diskursa i na velike priče kojima su ljudi uvjetovani, obmanuti i opčinjeni: „Živimo još uvijek u baroku. Halucinantni srednjovjekovni motivi, vezani idejno o marijaterezijanske pojmove, tanko su lakirani. (...) Mitos je jedini način kako neuki vjernici tumače zbivanja na ovoj planeti. Biblijski mitos, socijalistički mitos, eskapebe-staljinjski mitos, rosenbergovska imitacija tog mitosa koja je rodila današnju SS-stvarnost i obrnuto. Uzajamnost kotaminacija.“ (*ibid.*, 165)¹²³ Budući da je „(č)ovjek (...) zaronjen u jezik preko glave“ (257) i „živi kao književno biće već više tisuća godina“ (153), ne čudi što su mnogi zapisci oblikovani kao skice za raznovrsne oglede o jeziku ili kao jezične analize: nabrajaju se autori i djela koji su možda mogli poslužiti svojim jezikom kao uzor koji

¹²³ Ulomak u sjećanje, naravno, priziva jedan od poznatijih vapaja sa stranica *Davnih dana*, koji nameće zanimljivu analogiju između dvaju vrsta mitova – političko-ideoloških i stilsko-poetičkih, a ta se analogija, kao što će se uskoro vidjeti, razvija i u nastavku dnevnika iz 1942., u kojemu se nerijetko radi inventura hrvatske književne povijesti s ciljem istraživanja izražajnih mogućnosti hrvatskoga jezika. Riječima *Davnih dana*: „Kod nas trebalo bi ispjevati naš antimitos!“ (1956: 164)

bi se slijedio u pisanju („Od prepisa ne vide se pisci.“, 120), ističe se da je jezik društvena činjenica, priželjkuje se da se napiše knjiga o jeziku, o stilovima i o frazama te se više puta naglašava vrijednost živoga govora nasuprot konvencionalnomu pjesničkom jeziku starije hrvatske književnosti. Stoga se i parodiranje endehazijskih novotvorenica i umetnuti *Kalendar jedne bitke godine 1942* trebaju čitati kao diskurzna analiza i dnevnik laži (zapravo, dnevnik o jezičnome iskustvu), kao što se i u *Pijanoj novembarskoj noći 1918* kontrastiraju dva uvodno citirana novinska članka i Krležina pripovijest o događaju kao različiti oblici prikazivanja i uobličavanja stvarnosti jezikom.

Premda je, kako pokazuju dnevničke analize, perceptivna spontanost moguća u snu („Čovjek u snu može da se uvuče u sebe do nevjerojatnog zatajenja vlastite ličnosti. Budno i bistro prislušujući izobličenju samoga sebe, on u snu vidi jasno kako glumi lakaja kao rođena ulizica.“, 1977a: 112), nemoguća je u budnosti, pa se stvarnost, kao što je upozoravao i Wilde, opaža isključivo kroz prizmu već uobličenih doživljajnih kalupa: „Sinoć u sutonu dekadentni svjetlomrak. U takav debussyjevski način gledanja unosi se mnogo melomanske rutine te se ne razabira što je naučeno, a što viđeno. Spontanosti gledanja i slušanja nema, sve što čovjek promatra ili čuje tumači školovano, sve je sastavljeno od milijarde dresiranih stanica.“ (*ibid.*, 134) Prikazivanje i uobličavanje stvarnosti tako se stalno iznova nameće kao središnji problem, koji očito ne razrješuju ni primjene takozvane realističke i dokumentarističke metode, koja se u jednoj fazi u *Davnim danima* pričinila kao stvaralačko rješenje da bi ubrzo i takvi prikazi bili razgrađeni kao još jedna šablona. Prethodni je citat simptomatičan jer pripovjedačevu percepciju u dnevniku iz 1942. godine i dalje oblikuju kulturno-umjetničke asocijacije s kraja 19. i s početka 20. stoljeća, koje pripadaju razvijenoj građanskoj kulturi. Dapače, postupak čitanja stvarnosti kao umjetničkoga djela, kao što smo pokazali na mnogobrojnim primjerima u ovome radu, tipična je esteticistička gesta, koja i sama pripada umjetnosti te kulture, samo je Krležina pretvara u jedan od mehanizama kojima trajno problematizira nemogućnost prikazivanja stvarnosti ugrađujući je u svoje pisanje ne kao ukras, nego kao konstitutivnu gestu (usp. Žmegač 2001: 140–142). Na tragu prethodnoga citata ne čudi stoga što se na drugome mjestu zaključuje: „Od prepričavanja i prepisivanja živimo svi. Velika većina čovječanstva izražava se isključivo kao plagijator.“ (1977a: 155) Međutim, u toj sveopćoj uronjenosti u fikcije („ova poplava ludog snivanja razlila se divlje, i tako se dnevno pitamo što je svijest, a što san?“) riječ i u dnevniku iz 1942. zadržava svoju snagu opisanu još u uvodnome zapisu iz 1915. godine: „Sugestija pojedinih riječi može izmijeniti stvarnost o cvijetu, o ljudima, o narodima, pa čak i o historijskim epohama. (...) Ljudska riječ može mnogo, ona može mnogo više od toga, ona može

sva, jer je ona jedna od najelementarnijih snaga svijesti.“ (1956: 249/250) No gdje je u svemu tome Wilde?

II.

Vratit ćemo se poznatomu Wildeovu dijaloškom eseju *Kritičar kao umjetnik*, koji je uvršten u zbirku *Intencije* (1891.). U tekstu koji je oblikovan kao razgovor Ernesta i Gilberta Wilde na sebi svojstven način razgrađuje niz navodno zdravorazumskih pretpostavki o umjetnosti i o umjetničkoj kritici. U duhu nesmiljenih i nebrojenih simplifikacija Wildeova života i djela autor se nerijetko svodio na dekadentnu maskotu i uzornoga subverzivnog homoseksualca, a pojedini njegovi eseji, ako je te žanrovski skliske tekstove tako uopće primjereno nazivati, na nekoliko paradoksalnih aforizama iščepkranih iz složenoga i pomno promišljenoga tekstnog mehanizma, koji svoju uvodnu temu o odnosu umjetnosti i kritike širi i rasprostire tako da ona postaje složenom i zanimljivom raspravom o odnosu estetike i etike. Salonski razgovor dvojice dokonih snobova tako se ubrzo rastače u tekst koji izokreće i iznevjeruje mnogobrojna stajališta uvriježena u viktorijanskim i građanskim raspravama o umjetnosti, pa se i „biblioteka kuće u Piccadillyju s pogledom na Green Park“ (Wilde 2009: 75) počinje otkrivati kao kulisa pred kojom se u prvome planu pojmovi oslobađaju iz uobičajenih sprega dok pred čitateljem kritička misao, čiji su učinci glavna tema cijeloga teksta, demonstrira svoju nezaustavljivu prodornu snagu.

Gilbertov i Ernestov razgovor započinje ulančavanjem motiva knjige sjećanja, tj. memoara, egotizma i autobiografije, o kojima Gilbert ironično govori pohvalno, no kasnije će preinačiti uobičajeno značenje *autobiografije* primijenivši tu riječ na kritički rad. Nakon što iznese komentar o učinku glazbe koja za slušatelja „stvara prošlost za koju nije znao i ispunjava ga oćutom patnji što su bile skrivene njegovim suzama“ (78), najavljujući tako i temu utjecaja umjetničkoga djela na pojedinca i mogućnost da se umjetnošću umnogostruče identiteti, Ernest, komentirajući priču o, kako kaže, pravoj vrijednosti kritike, zapita: „Zašto umjetnika ne mogu ostaviti na miru da stvara novi svijet ako to želi, a ako pak ne, onda da prikazuje svijet koji nam je već poznat i koji bi nam, rekao bih, svima dodijao kad ga umjetnost, sa svojim istančanim duhom izbora i profinjenim instinktom za odabir, ne bi, takoreći, za nas pročišćavala i davala mu trenutačnu savršenost.“ (79) Premda je Ernestov opis umjetnikova položaja u stvarnosti i njegova odnosa prema stvarnosti afirmativan, kritičari esteticizma i dekadencije takvo su pozicioniranje umjetnika često napadali karikaturalno prikazujući larpurlartizam zbog njegove

distance prema zbilji.¹²⁴ Nasljeđujući romantičarsko shvaćanje stvaratelja, Ernest zagovara odvajanje umjetnika od društva, naglašava moć njegove imaginacije i ističe da je njegova senzibilnost preduvjet kreativnoga stvaranja. Nadovezujući se na takvo shvaćanje umjetnika, Ernest iznosi stav da u vrijeme kad je umjetnost bila na vrhuncu, nije bilo kritičara umjetnosti te, oprimjerujući tu izjavu opsežnim opisom svijeta starogrčke umjetnosti lišenoga kritičara, izaziva Gilbertovu razradu ideje o Grcima kao o narodu kritičara umjetnosti. Nakon što predbaci Ernestu da je svoje gledište oblikovao pod utjecajem konverzacije nekoga starijeg od sebe i nakon što ga upozori da je takva navika kobna za svaki intelektualni razvoj, a potom ga i zamoli da ga ne degradira na položaj nekoga tko daje korisne informacije jer se valja prisjetiti da se čovjeka ne može podučiti ničemu što vrijedi znati,¹²⁵ Gilbert iznese svoju, konkurentsku sliku o iznijansiranoj starogrčkoj kritici jezika, „promatranog kao puka građa te umjetnosti“ (86), te zaključuje da „(b)ez kritičke sposobnosti nema baš nikakva umjetničkog stvaranja dostojnog toga naziva“ i da je istančan duh izbora i profinjen instinkt za odabir, o kojemu je Ernest ranije govorio kao o preduvjetima svakoga umjetničkog stvaranja, „zapravo (...) kritička sposobnost u jednom od svojih najtipičnijih raspoloženja, a onaj tko nema tu kritičku sposobnost ne može stvoriti baš ništa u umjetnosti.“ (92)¹²⁶ Gilbert tako uklapa Ernestovu ranije iznesenu predodžbu o umjetniku u svoj koncept umjetnika kao kritičara koji je, kao što ćemo pokazati, usporediv s Krležinim konceptom umjetnika kao mislioca, zametak kojega smo istražili u najranijim dnevničkim zapisima iz 1915. godine.¹²⁷ Suprotstavivši se Ernestovoj izjavi da svi veliki umjetnici rade nesvjesno, Gilbert inzistira na tome da je „(s)av vrstan imaginativni rad samosvjestan i hotimičan“ i da je „djelo koje nam se čini najprirodnijim i najjednostavnijim proizvodom svoga vremena uvijek (...) ishod najsamosvjesnijega nastojanja“ jer „nema lijepe umjetnosti bez samosvijesti, a samosvijest i kritički duh jedno su te isto.“ (92) Prisjetimo se da se u ranijemu prikazu starogrčke kritike pokazateljem profinjenosti grčkoga kritičkog instinkta smatra činjenica da je materijal koji su najpomnije

¹²⁴ Takvu će kritiku na račun larpurlartizma Krleža nakon Drugoga svjetskog rata iščitati kao otpor građanske kulture prema umjetničkim izrazima u kojima se nije pronalazila reprodukcija šablona građanske ideologije: „Da je zamisao 'umjetnosti radi umjetnosti' bezidejna, tu su parolu izbacili apologeti reakcionarne građanske umjetnosti zato, jer larpurlartisti u svojim mrtvim prirodama nisu njegovali kult crkvenog misterija ili državotvornog patosa kod osvajanja kolonijalnih zemalja. Ta paradoksalna komedija 'in artibus', sa beskrajnom količinom estetskih nesporeduma, traje do danas po zakonu inercije i na socijalističkoj platformi.“ (Krleža, *Ljubljanski referat*, 1988: 22)

¹²⁵ „Učeći, ljudi zaboravljaju gledati slobodno, jer ljude ne podučavaju po školama da bi progledali, nego da bi ih zaslijepili.“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 379)

¹²⁶ „Retuš, to je stvaralačko popravljavanje i usavršavanje jednog dojma, uklanjanjem ili odstranjivanjem suvišnih detalja, ljuštenjem ili dopunjavanjem stvarnosti do punovrijedne umjetničke sugestivne formule, ne znači prepisivanje, odražavanje ili kopiranje prvotnog dojma.“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 380/381)

¹²⁷ „Umjetničko doživljavanje je samoniklo izgovaranje spoznaja najprikladnijim izražajnim sredstvima koja nose oznaku otkrića.“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 382)

kritizirali bio jezik. „(j)er materijal kojim se služi slikar ili kipar oskudan je u usporedbi s riječima. (...) samo njima – pripadaju i mišljenje i strast i duhovnost. I da nisu kritizirali ništa osim jezika, Grci bi svejedno bili vodeći svjetski kritičari umjetnosti.“ (91)¹²⁸ U ranijemu Gilbertovu osvrtu na pjesništvo Roberta Browninga rima je i „materijalan element metričke ljepote“, ali i „duhovan element mišljenja i strasti, budeći, možda, kakvo novo raspoloženje, ili potičući nov niz ideja, ili otvarajući samom dražešću i sugestijom kakva zlatna vrata na koja je mašta uzalud kucala“ (80), pa ne čudi što se u ulomku, u kojemu će život i književnost, tj. život i savršeno izražavanje života, u skladu s već spomenutim primatom koji se književnosti daje nad drugim umjetnostima, ističe da su Grci pisanje smatrali metodom bilježenja događaja, dok je njihovo mjerilo uvijek bila govorena riječ u svojim glazbenim i metričkim relacijama, „(g)las je bio medij, a uho kritičar.“ (87) Taj nas komentar podsjeća na važnost koje je živo pripovijedanje u društvu imalo ne samo za Wildeovo oblikovanje vlastitoga imidža nego i za njegovo iskušavanje pojedinih fabula u raznim inačicama, ali je također i kritika na račun omasovljenja umjetnosti u 19. stoljeću i na račun gubitka neposrednosti umjetničkoga događaja, kazivanja pred publikom. Nastavljajući govoriti o imaginativnome radu, Gilbert, sada i sam na podlozi romantičarskoga shvaćanja genijalnoga pojedinca, zaključuje „da iza svega što je divno stoji pojedinac i da trenutak ne čini čovjeka, nego da čovjek stvara doba“ te da „doba koje nema kritike ili je doba u kojem je umjetnost nepokretna, hijeratska i svedena na reproduciranje formalnih tipova, ili pak doba koje uopće nema umjetnosti (...) (j)er upravo kritička sposobnost izumljuje nove forme. Stvaranje je sklono tome da se ponavlja“ (93), prizivajući ponovno u sjećanje Krležin otpor prema shemama i šablonama i važnost koju stoga daje mišljenju.¹²⁹ Razgradnjom temeljnoga načela utilitarističkoga društva prema kojemu je teže što činiti nego o tome govoriti, koje Gilbert, naravno, obrće, dobivamo dodatnu potvrdu zašto je baš kritika jezika bila dokazom o profinjenosti starogrčke kritike, naime jezik je „roditelj mišljenja, a ne njegovo dijete.“ (96) Gilbert u nastavku suprotstavlja sanjara, koji očito označuje i umjetnika i kritičara, čovjeku od akcije, koji nesumnjivo označuje ideal viktorijanskoga društva, te ponovno očekivano izokreće značenje pojmova tvrdeći da je čovjek od akcije jedina osoba koja

¹²⁸ „U riječima talože se izrazi koji su nastali od prvobitnih utisaka, ali ovo taloženje govornog izraza ima svoje zakone, sagrađene na temelju dugotrajnog iskustva, zakone koji se gomilaju u volumen arhitektonske mase, a ta se zove teza i arza stiha, sintaktička bravura rečenice.“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 381)

¹²⁹ „To iskopčavanje, taj krik oslobođanja od raznih naučenih i drilovanih slika, od tuđih stakala, od začaranih naočara, od naučnih dogleda, od racionalnih sredstava za promatranje stvari (mikroskopa ili lupe), to je jedno od onih osnovnih pitanja: kako se osloboditi od koprena naučenih shema da bi čovjek progledao neposredno?“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 371) Usput, prisjetimo se i metafore oka u Krležinu eseju o Vojnoviću.

ima više iluzija od sanjara.¹³⁰ Sljedeći Gilbertov odgovor dupkom je ispunjen semantičkim inverzijama, pa se i eksplicitno upozorava da su „ljudi robovi riječi“ (97), a metom su njegove kritike zapravo temeljne moralne kategorije preuzete iz kršćanskoga učenja i preoblikovane u koordinatni sustav građanskoga života – materijalna poboljšanja produhovljivala su svijet, a bilo je malo duhovnih buđenja koja nisu potratila sposobnosti svijeta u jalovim nadama, „(o)no što se naziva grijehom, bitan je element napretka“ (97) jer proširuje iskustva, potvrđuje individualizam i odbacuje aktualne predodžbe o moralu, pa je grijeh neizravno prikazan i kao bitno sredstvo kritičke svijesti, a vrline se preobražavaju u svoje suprotnosti: i milosrđe, i savjest, i samoprijegor, i žrtvovanje sebe prikazani su kao atavizmi ili izraz neznanja.¹³¹ Taj ulomak koji se djelomično podudara s dijelom razmatranja iz eseja *Socijalizam i ljudska duša*, kritičku svijest neizravno povezuje s demontažom postojećega moralnog sustava, ali i drugih šablona u kojima se odvija građanski život, stoga ne čudi što Gilbert zaključuje: „Kad čovjek djeluje, marioneta je. Kad opisuje, pjesnik je. U tome je cijela tajna.“ (98)¹³² Nazivajući čovjeka akcije, koji je ideal djelatnoga, aktivnoga i učinkovitoga građanskog društva, marionetom i suprotstavljajući ga pjesniku, koji preispituje okolnosti u kojima se nalazi i osvještava niti kojima je vezan zahvaljujući kritičkoj sposobnosti svoje imaginacije, Wilde pokazuje da je njegova estetička pozicija znatno složenija od pojednostavljene predodžbe o larpurlartističkome solipsizmu.¹³³

No situacija će se, očekivano, dodatno zakomplicirati udvajanjem jer ne samo da je umjetnik kritičar nego je i kritičar umjetnik: „baš kao što umjetničko stvaranje podrazumijeva upotrebu kritičke sposobnosti, štoviše, može se reći da bez nje uopće ne postoji, tako je kritika istinski stvaralačka u najvišem smislu te riječi. Kritika je zapravo i stvaralačka i neovisna.“ (101) Kritički rad prikazan je kao da obnavlja umjetnički rad, kritičarev je „odnos prema

¹³⁰ „Bitka između racionalnog i iracionalnog, mudrog i ludog, zdravog i bolesnog, u mislima i u umjetničkom stvaranju čovjeka, uslovljena je isto tako luckastim i nezdravim halucinantnim prilikama u kojima čovjek još uvijek živi, i ta bitka traje od početka umjetnosti.“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 383)

¹³¹ Upravo završni iskaz pripovjedača u *Djetinjstvu 1902–03*, fingirajući ispovijed kojom oponaša jedan od najpoznatijih autobiografskih pregiba nad grešnom mladošću, onaj Augustinov, zapravo uprizoruje istodobnu posudbu i razgradnju toga toposa prikazujući upravo svoj navodi grijeh kao izvorište umjetničke svijesti koja omogućuje distanciranje od samoga sebe i umnogostručivanje identiteta. No tomu ćemo se iskazu još vratiti.

¹³² „Čovjek se tako zaputio najnormalnijim putem zaglupljivanja i završit će svoju karijeru kao drvena lutka, jer su počeli da ga modeliraju po svemu što im je potrebno da bi stvorili jednu pasivnu lutku, u ovom kazalištu marioneta, toj društvenoj igri ratova, tiranije, katastrofa, kulta laži i mitosa kriminala. Ne podređujući se tiraniji odgoja, tvrdoglaviji pojedinci čuvaju u sebi živu sliku svog slobodnog, sa bilo kakvom stegom nesuglasnog djetinjstva: to su izgubljena, mrtva, davna, dječja nadahnuća, sačuvana u srcu samo onih luda koje puk zove pjesnicima.“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 379/380)

¹³³ Krlježa će nakon Drugoga svjetskog rata u toj izoliranosti prepoznati vrijedan znak otpora i negacije koji su konstitutivni za larpurlartizam, kako ga on prikazuje: „'Bezidejna' dekadentna koncepcija 'umjetnosti radi umjetnosti' zapela je na margini političke stvarnosti u drugoj polovici devetnaestog stoljeća u lirskoj samoizolaciji, te je prema tome ostala eksteritorijalna u odnosu spram religioznih i etastičkih principa građanske umjetnosti.“ (*Ljubljanski referat*, 1988: 23)

umjetničkome djelu koje kritizira jednak umjetnikovu odnosu prema vidljivome svijetu oblika i boja, ili neviđenome svijetu strasti i mišljenja.“ (101) Wilde ističe da ni u slučaju umjetnika ni u slučaju kritičara za savršenstvo njihova rada nije potreban najbolji materijal, kojim sada označuje motive i teme, tj. građu djela, dakle nije presudno *što* se obrađuje, nego *kako* se obrađuje.¹³⁴ Dvostruko udaljena od stvarnosti kritika ne samo da je „stvaranj(e) unutar stvaranja“ nego je i „stvaralačkija od stvaranja“, „postoji radi sebe same“ i „nikad nije sputana nikakvim okovima realističnosti“ (103), ona je „jedini prosvijećen oblik autobiografije, jer se ne bavi događajima, nego mislima o vlastitu životu; ne bavi se životnim fizičkim slučajnostima djelovanja ili okolnosti, nego duhovnim raspoloženjima i imaginativnim strastima uma.“ (103) Wilde se tako potkraj prvoga dijela dijaloga vraća polazišnomu motivu cijeloga razgovora, autobiografiji, posve izokrećući značenje žanra, tj. kritički preosmišljavajući postojeće forme i stvarajući nove. Premda se čini da je ovakvim obratom i kritika preobražena u samosvrhovitu djelatnost, pokazat će se da je, novim argumentacijskim preokretima, mnogo više od toga. Budući da su umjetnička djela tek za nijansu manje vulgarna od zbilje, kritičar će „radije gledati u srebrno zrcalo ili kroz istkan veo i odvratit će pogled od kaosa i graje stvarnoga života, pa i ako je zrcalo zamućeno, a veo poderan.“ (103)¹³⁵ Kritičar bilježi recepcijski učinak djela, svoje složene dojmove, emocionalno-intelektualne rezonancije koje ono u njemu izaziva, „(j)er najviša se kritika ne bavi time što umjetnost izražava, nego samo time kakve dojmove izaziva.“ (103)¹³⁶ Svoja razmišljanja Gilbert potom oprimjeruje, prikladno, opisujući Ruskinovo i Paterovo pisanje o umjetnosti, njihove osvrtne na likovna djela. Analizirajući Paterov osvrt na

¹³⁴ „Umjetnost, kao pojava koja postoji zbog sebe i za sebe, smatra se danas negacijom umjetničkog stvaranja s određenom političkom tendencijom, politički angažiranom, međutim nije riječ o nepremostivosti načina, nego o primjeni izražajne metode.“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 384) U nastavku teksta citira se ulomak u kojemu Petar Dobrović objašnjava da je za njega slika koloristična masa. Kao i inače, i ovdje se analize slika i slikarskih metoda u Krležinim tekstovima mogu čitati i kao rasprave o pisanju, o književnome stvaranju (usp. Brlek, 2020: 272; Vidan, 22/23). U *Predgovoru* Podravskim motivima, obrušivši se na komentar jednoga kritičara koji je o Hegedušićevoj kompoziciji *Poplava* napisao da se vidi da je život na obalama nereguliranih rijeka težak (podsjetivši tako i na dvojicu Wildeovih sugovornika, koji svoj razgovor također započinju osvrtnom na neobičan uvid o slici), Krleža ističe: „osim te statističke istine o našim poplavama kod te Hegedušićeve slike igrala (je) isto tako važnu ulogu i komponentna njegove subjektivne slikarske invencije, te je pronašao slikarski način, kako da izrazi te naše pogubne vodostaje i poplave i blatne vode i utopljenike na oranicama i u močvarnom sivom mulju.“ (1963: 334)

¹³⁵ Premda na početku *Djetinjstva* govori o promatranju koje je navodno „bilo podudarno sa stvarima i oblicima“ (1977b: 371), zanimljivo je da se među tim prvim slikama dva puta spominje posredno doživljen prizor – „odsaj zadimljene goruće svijeće u ogledalu“ (370) i „(s)vijeća u mračnom ogledalu, titraj čađave korone i narančastog plamena na stropu“ (371). Istaknimo također, u anticipaciji interpretacije drame *Gospoda Glembajevi*, da će i barunica Castelli Leonea, slikara i kritičara portreta, usporediti s *iskrivljenim zrcalom*, a Angelika mu potom prigovoriti da sve *iskrivljuje*.

¹³⁶ „Na primjer: promatram bitku između Aleksandra i Darija, na poznatom napuljskom mozaiku. Šta prikazuje ova slika? Bitku! Koju? Kakva je to bitka? (...) Opis same bitke sa svim historijskim detaljima, povijest same slike kroz vjekove, sve to može da bude eksplikacijom ali ne i objašnjenjem. (...) Promatrajući ovu bitku (...) jedino što sam intenzivno osjetio, a tako osjećam i danas, to je u očima Darijevih strava od poraza.“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 384/385)

Mona Lisu, zaključuje da, zahvaljujući takvoj kritici, „slika postaje još čudesnija nego što stvarno jest i otkriva nam tajnu o kojoj zapravo ne zna ništa“ (105) te da da Vinci vjerojatno, slikajući, nije imao na umu nijednu od stvari o kojima Pater piše, nego se samo „zaokupljao određenim rasporedom linija i masa te novim i osebnim kolorističkim harmonijama plave i zelene“ (105), tj. Dobrovićevim riječima „kolorističkom masom“, tj. formom, promišljajući i stvarajući u svojem materijalu. Paterova kritika ne nastoji „otkri(ti) stvarnu umjetnikovu nakanu“ i „prihvati(ti) je kao konačnu“ (105) jer značenje svake lijepe stvorene stvari u najmanju je ruku isto toliko u duši onoga tko je gleda koliko je bilo i u duši onoga tko ju je stvorio.“ (105) Gilbert tako naglašava da je umjetničko stvaranje posvećeno formi i ističe da kritičar, polazeći od dojma, ne istražuje autorove namjere „(j)er djelo, kad je dovršeno, ima, takoreći, vlastit neovisan život i može prenijeti poruku koja se jako razlikuje od one koja joj je stavljena u usta“ (105/106), nego na podlozi jednoga djela stvara drugo. Kritika tako nije racionalna raščlamba ostvarena na podlozi zadanih predložaka i recepata, nego je umjetničkim (možda i ekvivalentnim) sredstvima izražen umjetnički odgovor na umjetničko djelo.¹³⁷ Nabrajajući potom različite učinke ljepote, koju pritom rabi kao sinegdohu za umjetnost, naziva je simbolom nad simbolima jer otkriva sve, a ne izražava ništa te potom ističe da je slikarstvo u cjelini, kao i svaki oblik ilustrativnih djela, sputano jer teže potiče maštu postavljajući joj granice, dok kritičar teži „djelima koja imaju profinjenu sugestivnost i čini se da kazuju kako se iz njih može uteći u širi svijet.“ (108) Gilbert tako zaključuje da se umjetnost „ne obraća ni sposobnosti prepoznavanja ni razumu, već samo osjećaju za estetiku, koji i razum i prepoznavanje prihvaća kao faze opažanja, ali ih oboje podređuje čistome sintetičkom dojmu o umjetničkome djelu kao cjelini i, uzimajući sve strane emocionalne elemente što ih djelo eventualno sadrži, upotrebljava upravo njihovu složenost kao sredstvo pomoću kojega se samom posljednjem dojmu može pridodati bogatije jedinstvo“ (108), pa estetski kritičar, kako ga naziva, odbacuje umjetnička djela koja mogu priopćiti samo jednu poruku i „traži one vidove koji pobuđuju sanjarenje i stanovito raspoloženje te svojom imaginativnom ljepotom čine sve interpretacije istinitima, a nijednu interpretaciju konačnom.“ (108)

Drugi dio dijaloga na Ernestov poticaj započinje Gilbertovim razmatranjima o kritičarevu tumačenju djela, koje navodno nije objašnjenje, nego je produbljivanje njegove tajnovitosti. Uspješna kritika nastaje intenziviranjem vlastitoga individualizma, za Gilberta glumac je stoga primjer kritičara drame i pjevač je primjer kritičara glazbe jer je kritičar „onaj tko nam pokazuje umjetničko djelo u formi drukčijoj od forme samoga djela“ (113), pa ti

¹³⁷ „Postoji trajna opasnost razumnog, misaonog raščlanjivanja ‚umjetnosti kao takve‘, opasnost koja ne dopire dalje od opisanih elemenata.“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 384)

primjeri stvaralačkih kritičara umjetnosti pokazuju da je osobnost ključna za stvarnu interpretaciju te da djelo postoji samo u recepciji. Kritičar „će nam uvijek pokazivati umjetničko djelo u nekom odnosu prema našem dobu. Stalno će nas podsjećati da su velika umjetnička djela žive stvari – da su zapravo, jedine stvari koje žive.“ (114) Slijedi Gilbertova eksplikacija te tvrdnje, kojom se pokazuje da je život manjkav u usporedbi s formom i s umjetnošću. Razrada te razlike zapravo je uvod u kasniju razradu razlike između etike i estetike. Dok nas život „vara sjenama poput lutkara“ (114) i u životu „isti se osjećaj nikad ne može točno ponoviti“ (114) jer „(o)graničen je okolnostima, nesuvisla je izričaja i lišen je one istančane podudarnosti forme i duha koja jedina može zadovoljiti umjetnički i kritički temperament“ (119), njegovom je svrhom (kao i svrhom društva) „osjećaj radi djelovanja“ (120) – iako „nikad nismo manje slobodni nego onda kad pokušavamo djelovati“ (122) – jer društvo, kao polazište i osnova morala, zahtijeva da se energija uloži u produktivan rad radi općega blagostanja, stoga ne oprašta sanjaru (kako će Gilbert na kraju dijaloga nazvati samoga sebe). Život svako mišljenje povezuje s praksom, podrazumijeva predrasude, zauzimanje strana i otupljivanje marljivošću premda „(n)ajsigurniji način da se postigne posvemašnje neznanje o životu jest nastojanje da se bude od koristi“ (125) jer „(s)igurnost društva temelji se na običaju i nesvjesnu instinktu, a osnova stabilnosti društva kao zdrava organizma potpuna je odsutnost ikakve inteligencije među njegovim pripadnicima.“ (128) Gilbert je pritom itekako svjestan pozicije iz koje govori jer „(d)evetnaesto je stoljeće prekretnica u povijesti samo zbog rada dvojice ljudi, Darwina i Renana, kritičara knjige prirode, odnosno kritičara Božjih knjiga“ (149), pa tvrdi da „(m)etafizika ne zadovoljava (...) temperamente, a vjerski je zanos zastario“ (121) za one koji su rođeni na završetku toga doba. Nasuprot tako prikazanu životu umjetnost nam omogućuje da „proživ(imo) više toga u jednom jedinom satu nego što nam život može pružiti u dvadeset sramotnih godina“ (117), ali nas zahvaljujući prijenosu osjećaja pritom ne ozljeđuje, nego samo katarktički „pročišćuje i inicira“ (119). „Sva je umjetnost nemoralna“ jer je svrha umjetnosti „osjećaj radi osjećaja samog“ (120) i „(c)ilj je umjetnosti jednostavno da stvori određeno raspoloženje“ (125), pa je takav način života nepraktičan iz perspektiva filistra u društvu podređenu idealu utilitarnosti. Kontemplacija se, na tragu ranije razrađene ideje da je teže o nečemu govoriti nego to činiti, kao najveći grijeh građanina, naziva najtežom i najintelektualnijom stvari na svijetu da bi se ponovno uzdigao sanjar: „Izabrani postoje kako ne bi ništa činili. Djelovanje je ograničeno i relativno. Neograničena je apsolutna vizija onoga tko opušteno sjedi i promatra, tko hoda u samoći i sanja.“ (121) Iz znanstvenoga načela nasljednosti izvodi se zaključak da je svako djelovanje predeterminirano, pa je praktična sfera lišena slobode, ali mašta, koja je „ishod nasljednosti“ i „koncentrat iskustva rase“ (124)

omogućuje svakomu da živi bezbrojne živote. Stoga, ako je „istinski kritičar (...) onaj koji u sebi nosi snove, ideje i osjećaje bezbrojnih naraštaja te kojem nijedan oblik mišljenja nije stran i nijedna osjećajna pobuda nije nejasna“ (124), onda upravo kritički duh usavršava kulturu, kojom se prenose nataložena iskustva.

Kritički je duh tako preduvjet kontemplativnoga života, „kojemu nije cilj *činiti*, nego *biti*, i ne samo *biti*, nego *postajati*“ (124) jer „istinski je čovjekov ideal – samoobrazovanje“ (127), pa je i jedini kritičarev cilj „usavršavanj(e) samoga sebe.“ (141) Estetski kritičar u tome trajnom traženju i samooblikovanju „stalno će tražiti nove dojmove“, pa „(k)ad nađemo izraz za određeno raspoloženje, s njime smo gotovi“ (130), a budući da „(i)deja koja nije opasna uopće nije ideja“ (128), ne čudi što je „(o)no što se naziva grijehom bitan (...) element napretka. (...) Odbacujući aktualne predodžbe o moralu, u skladu je s višom etikom.“ (97) Nasuprot kritičkomu radu „(u)mjetnici reproduciraju ili sami sebe ili jedan drugoga, u zamornom ponavljanju. No kritika stalno ide dalje i kritičar se stalno razvija.“ (131) Stoga će istinski kritičar, kako Gilbert upozorava Ernesta, „(k)roz neprestanu (...) promjenu – samo kroz nju – naći svoje istinsko jedinstvo. Neće pristati da bude rob vlastitih mnijenja. Jer što je um ako ne kretanje u intelektualnoj sferi? Bit mišljenja, kao i bit života, jest rast. Ne boj se riječi, Erneste. Ono što ljudi nazivaju neiskrenošću samo je metoda kojom možemo umnožavati svoje osobnosti.“ (134)

Načini na koje se Krležini dnevnici i esejistički tekstovi neposlušno otimaju žanrovskim kalupima uvlačeći u svoje neumorno protejsko vrtloženje oko pojedinih tema najrazličitije diskurse i moduse izražavanja, zamućujući pritom granicu između književnoga i neknjiževnoga teksta, raznovrsni i nerijetko proturječni iskazi koje zatječemo u njegovim zapisima, argumentacijska bujica kojom nas njegova rečenica nerijetko ponese do najmračnijih ponora ili do najsvjetlijih vrhunaca, sposobnost stvaranja osobitih dojmova i ugođaja rearanžiranjem motiva i oponašanjem stila koji su tipični za autora ili za djelo koje se u tekstu želi prizvati, slikovitost pisanja i pisanje o slikama kojima se nerijetko ispituju same granice intermedijskih izražajnih mogućnosti, stalno isticanje važnosti forme i načina uobličavanja, naglašena svijest o materijalnosti jezika, neumorno ironijsko izokretanje uhodanih značenja riječi i uvriježenih mišljenja te nikad okončana igra identitetom iskaznih subjekata i/ili likova kojom se stalno iznova destabilizira navodno samorazumljiv odnos između književnosti, drugih vrsta diskursa i stvarnosti, intersubjektivnost izražena eksplicitnom ili implicitnom dijaloškom strukturom, sve su to obilježja koja omogućuju da se Krležini tekstovi čitaju i kao uradci Wildeova *kritičara kao umjetnika*. Ako, čitajući Wildeove dijaloške eseje, neprestano imamo osjećaj da nam smisao izmiče jer dijaloška struktura i misaoni obrati nasamaruju naše pokušaje

da tekst podredimo kojoj od namjena čitanja – budući da ne možemo odoljeti porivu da u njemu pronađemo kakvu poruku ili poantu – i najčešće se ono što smatramo ulovom raspline poput smisla u paradoksu, onda smo, čitajući Krležu, najčešće pod dojmom da smo suočeni s glasom koji pred nama neprestano skida nove i nove maske u ljuštenju bez kraja, neumorno se preoblikujući – na taj je način podjednako varljiv iskazni subjekt dnevnčkih zapisa, pa i teksta *Djetinjstva*, zapisa koji završava navodnom ispoviješću, koja samo hini konačnu spoznaju uprizorujući nedovršivost toga čina samom figurom gomilanja vlastitih identifikacija. Pripovjedač se, nakon što se preispisuje na podlozi autobiografije Aurelija Augustina i nakon što opisuje svoje dječjačko ministrantsko iskustvo, na kraju samoprikazuje ulančavajući niz motiva kojima izokreće građanski moral, pa ono što bi se u uobičajenom poimanju stvari nazvalo *griehom* postaje izvorom umjetničke samosvijesti dok pripovjedač smjenjuje jednu za drugom niz maski navlačeći isprva u tekstu Augustinovu i pritom neizravno oponašajući i Petrarca, koji je činio isto, i interpretacije čijega su *Kanconijera*, znakovito, školski primjer poistovjećivanja autora s glasom u tekstu. To neokončano ljuštenje maski – koje smo najavili baveći se u uvodu Ujevićem i Matošem – ne izražava samo varljivost identiteta nego uprizoruje konstitutivni potez samoga pisanja, slijedeći Gilbertovu napomenu da „nikad nismo nepatvoreniji nego onda kad smo nedosljedni“ (130), i raspršuje pripovjedača u mnogobrojnim motivima koji i sami označuju lažnost, prijetvornost i tlapnju:

„Bio sam, dakle, iluzionist, ne toliko neinteligentan te ne bih bio svijestan da prodajem maglu i dim u obliku svetih riječi. Bio sam varalica i šarlatan, vještak i rutiner, kome nije bilo do simbolike misterija, nego do Izabele, te je spram toga svetogrđa simonija neznatan prekršaj. Bio sam neka vrsta čarobnjaka, koji prenosi svete knjige s pelivanskom vještinom, zaronjavajući u smrtni grijeh s lakoumnošću vidre, kada se praćaka s ribicom u mjesečini. Bio sam neka vrsta idiota, opsjednutog profanim fiksnim idejama o blagoslovljenoj utrobi Izabele, i to upravo u trenucima kada se pjevalo o utrobi Djevice, bio sam Juda, ajmeh meni, da se nijesam rodio takvim: *si natus non fuissem homo ille...*“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 448)

Ernestovim riječima (upućenima Gilbertu) najradije bismo mu dobacili: „Ah, kakav si ti antinomist!“ (Wilde 2009: 148), a cijelu situaciju mogli bismo opisati Gilbertovim riječima (upućenima Ernestu): „Čovjek je najmanje on sam kad govori kao on sam. Daj mu masku, pa će ti reći istinu.“ (130) Naravno, svaka je takva istina istina samo na trenutak. Maska se pritom može protumačiti i kao simbol umjetnosti, jezika koji je svjestan da je jezik i koji se pokazuje kao jezik jer „(d)a bi došao do onoga u što stvarno vjeruje, čovjek mora govoriti usnama drukčijim od vlastitih. Da bi znao istinu, mora zamisliti mnoštvo laži. Jer što je istina? U

vjerskim pitanjima ona nije ništa drugo do gledište koje je preživjelo. U znanstvenim je pitanjima najnovija senzacija, a u umjetničkim čovjekovo zadnje raspoloženje.“ (132)¹³⁸

III.

Postavlja se, naravno, pitanje kako se Krležin društveni angažman miri s Wildeovom esteticističkom estetikom, koja navodno inzistira na umjetnikovu distanciranju od društva. Prvo, i manje bitno, i sam Wilde bio je društveno angažiran, o čemu osim pojedinih autorovih djela posvjedočenih u raznolikim biografskim zapisima na uobičajeno paradoksalan način svjedoče i mnogi njegovi tekstovi, za što je reprezentativan esej *Socijalizam i ljudska duša*. Drugo, način na koji problematizira odnos etike i estetike, nadovezujući se na razradu prethodnoga kontrasta života i umjetnosti, otkriva da, kao i obično kad je Wilde u pitanju, ništa nije onakvo kakvim se isprva čini. Naime, nakon što u eseju *Kritičar kao umjetnik* opiše obilježja kontemplativnoga života koji se temelji na kritičkome duhu i nakon što istakne da estetski kritičar „(s) visoke kule mišljenja može gledati svijet“ (Wilde 2009: 125) te da je takav način života, kao i sve umjetnosti, nemoralan, upravo zato što se suprotstavlja praktičnoj svakodnevnici, Gilbert ističe da je „od svih poza najodvratnija ona moralna“ i iznosi naizgled jezivo bezosjećajnu tvrdnju dostojnu dekadentnoga snoba da se „humanitarno suosjećanje suprotstavlja prirodi osiguravajući opstanak promašenih slučajeva.“ (126) Međutim, kao i u eseju *Socijalizam i ljudska duša*, u kojemu se iznosi slična misao, ta ideja postaje argumentacijskom zaobilaznicom koja se vraća na kritičara, čovjeka kontemplacije, mislioca koji u emocionalnome suosjećanju vidi zapreku jer ono ograničuje znanje i tako nas sprečava da riješimo društvene probleme. Tako je prednost nepraktičnih ljudi u tome što „vide onkraj sadašnjega trenutka i misle onkraj današnjega dana“ (126) otvarajući i prostor za utopijsko mišljenje koje, prisjetimo li se Krležinih *kolumba*, otvara nove horizonte.¹³⁹ Premda započinje tvrdnjom da je „temeljni (...) preduvjet za kritiku da je kritičar kadar uvidjeti kako su sfera umjetnosti i sfera etike potpuno različite i odvojene“ (134), pa na tragu stereotipnih pretpostavki o larpurlartizmu olako možemo zaključiti da se umjetnost želi osloboditi svake veze s društvom,

¹³⁸ „Izraz je gesta, otpor, oslobođenje, porođaj, obrana, odlazak ili razgolićenje. Izraz može da bude i kostim kad čovjek odlučio da se maskira, što se u historiji knjige i slike zbiva u najvećoj masi perčenata. (...) Šta je umjetnički istinito? Umjetničke istine ne podudaraju se uvijek s istinitošću vjerskih, socijalnih ili bilo kakvih drugih istina.“ (*Djetinjstvo*, 1977b: 382/383)

¹³⁹ Krleža svoju utopijsku viziju umjetnosti budućnosti u *Predgovoru* Podravske motivima, primjerice, izvodi upravo iz spoznajne moći umjetnosti: „Umjetnošću čovjek mjeri vrijednost svojih nazora o svijetu i o zbivanju, s njom se čovjek miče po tminama i fosforescira na mračnom dnu stvarnosti, osvjetljujući svoju tamnu stazu njezinim sjajem, kao magičnim sumpornim okom, i tako se miče između zvijezda i živi.“ (1963: 326) Wilde, za kojega je umjetnost najsnažniji oblik individualizma, smatra da umjetnik upravo svojom kritičkom moći i snagom imaginacije nadvladava postojeće uvjete i vidi onkraj njih, pa je mašta nužna za progres, koji nije ništa drugo nego „ostvarivanje niza utopija.“ (*Socijalizam i ljudska duša*, 1987: 32)

valja se prisjetiti da upravo dijaloška struktura Wildeova eseja postupno razgrađuje mnogobrojna uvriježena stajališta, predrasude i stereotipe, tj. misaone sheme i šablone, raščlanjujući ih na sastavne dijelove i preosmišljavajući ih te tako kontinuirano uprizorujući kritički rad o kojemu likovi razgovaraju. Naime, umjetnost se doista želi odvojiti od svake veze s društvom, ali onakvim kakvo Gilbert u svojim replikama sustavno prikazuje, u kojemu su ljudi „robovi riječi“ (97), „marionete“ (98), „robovi mnijenja“ (134), i visina na koju uzdiže kontemplativnoga kritičara nužna je da bi se takav ropski položaj i iluzije „čovjeka od akcije“ (96) mogli raskrinkati: „Danas ima drugih koji nastoje apelirati na puke emocionalne naklonosti ili na plitke dogme kakva nejasnog sustava apstraktne etike. Imaju svoje mirovne udruge, jako drage osjećajnim ljudima, i svoje prijedloge za neoružanu međunarodnu arbitražu, jako popularne među onima koji nisu nikad čitali povijest. No puka emocionalna naklonost nije dovoljna.“ (146/147) Wildeova je kritika institucija građanskoga društva, koje fiksiraju i reproduciraju postojeće stanje stvari, zapravo podudarna Krležinoj obrani larpurlartizma, kakva je iznesena u *Ljubljanskome referatu*, u kojemu se esteticizam čita kao izraz otpora građanskoj ideologiji. Kritičar i umjetnost nisu moralni jer, da bi uopće bili kritičar i umjetnost, ne smije ih sputavati postojeća mreža odnosa, procedura i uvjerenja („Očito je da je, prema vulgarnome standardu dobrote, posve lako biti dobar. Potrebno je tek malo otužne prestrašenosti, manjak maštovitosti, i prizemno štovanje malograđanske čestitosti.“, 148), oni izmiču tomu sustavu, kao i grešnik. „Estetika je viša od etike“ (148) jer „umjetnik koji prihvaća životne činjenice, ali ih pretvara u lijepe oblike, i čini od njih prijenosnike sućuti ili strahopoštovanja, i pokazuje njihovu slikovitost i njihovu divotu, a i njihovu istinsku etičku važnost, i od njih gradi svijet što je stvarniji od same stvarnosti te je od uzvišenijega i plemenitijega značaja – tko će njemu postaviti granice?“ (135) U konačnici, otvarajući drukčiji pogled na stvarnost i preosmišljavajući postojeće kategorije, estetičko i etičko uzajamno su povezani i prepleteni.

Već citiran *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića* za našu temu zanimljiv je tekst jer u njemu Krleža, prizemljujući i demistificirajući ljepotu u kontekstu svoje romantičarsko-psihoanalitičke estetičke teorije,¹⁴⁰ esteticistički doživljaj ljepote svodi na formulu, kakvu će kasnije razgraditi književnopovijesnom kontekstualizacijom larpurlartizma u spominjanome *Ljubljanskome referatu*. Kritika esteticističkoga poimanja ljepote, koja se izravno povezuje i s Wildeom, podsjeća i na kritiku iz *Davnih dana*, gdje se takvoj stilsko-

¹⁴⁰ „Stvarati umjetnički nadareno znači podavati se snažnim životnim nagonima, a pitanje stvaralačkoga dara nije pitanje mozga ni razuma. Životne istinitosti otkrivaju se u uzbuđenjima, koja nijesu isključivo razumne prirode, a umjetničke istine naviru više iz primozga, iz mutnih strasti i tjelesnih tajna, vrlo često iz nečistih nagona i suludih slutnja, a gotovo uvijek proturazložno, prkosno i elementarno kao vrućica.“ (Krleža 1963: 315)

poetičkoj i estetičkoj koncepciji predbacuje što se ne hvata u koštac s ratnom stvarnošću i što postaje, kako odmiču dnevnički zapisi, navodno sve manje relevantna u ratnim okolnostima, dok za hrvatske društvene prilike relevantnom nikada nije mogla ni biti:

„Od svih teorija o ljepoti najporoznija je i najsmješnija idealistička teorija samoopravdavanja ljepote kao takve: da postoji sama radi sebe same, da je vječna i slobodna i nad svim stvarima, kao fantom koji je sam sebi svrhom. Malograđanski su dekadenti pod konac prošlog stoljeća uznastojali da neutraliziraju pojam Ljepote, proglasivši je vječnom i izdigavši je nad bilo koju stvarnost, kao tajanstveno božanstvo od prozirnog egipatskog kalcita: zelenkasto, hladno žensko tijelo, zaogrnuo skupocjenom alabasternom tkaninom, s očima od oniksa ili od hrizoprasa. Taj jednodimenzionalni preraphaelitski ukras ili alegorija Johna Keatsa, ta wildeovska, goblenska, zlatnoprotkana apstrakcija stajala je posred evropske barutane i klaonice kao uzvišen kip od slonove kosti, jedan od bezbrojnih metafizičkih monograma, kojima nas je bog zapečatio u znamen „našeg božanskog podrijetla“ (Thomas Mann, Rabindranath Tagore, Ivan Meštrović) i poslao u grobnice i mrtvačke škrinje kao junake međunarodne epopeje, pretvorivši nas u idealističke šengajste i plave čarape i larpurlartiste. To nakazno truplo estetske lutke, toga lažnog manekena larpurlartističke Ljepote silovao je dadaizam još u streljačkom jarku, a nadrealizam opalio je po tom akademskom fantomu nekoliko dobro nanišanih metaka iz parabeluma.“ (1963: 312/313)

Ako izrečeno pokušamo primijeniti na Krležin opus u cjelini, tj. ako takav stav smatramo sažetkom Krležina odnosa prema larpurlartizmu i esteticizmu, moramo ignorirati da on esteticističko nasljeđe nikada nije trajno likvidirao u vlastitim razmišljanjima o umjetnosti, pa ni u vlastitome pisanju.¹⁴¹ Esteticističko nasljeđe ostaje, kako se nastoji pokazati, važnom sastavnicom Krležina stvaralaštva ne samo na razini poimanja jezika kao stvaralačkoga

¹⁴¹ Goran Pavlič u svojoj studiji, koristeći se analitičkim aparatom marksističke političke ekonomije, tj. teorije vrijednosti, usporedno čita tri drame glembajevskoga ciklusa, popratne prozne fragmente i njima suvremene Krležine publicističke zapise. Pritom ističe da su ranije marksističke analize zastajale na razini na kojoj su u glembajevskome ciklusu komentirale obradu teme moralne dekadencije vladajuće klase te sukoba intelektualca i malograđanskih skorojevića. Budući da smatra da su Krležini publicistički osvrti znatno manje koherentni u načinu na koji izlažu kritiku kapitalizma od dramskoga ciklusa o Glembajevima, Pavlič izlaže analizu *Glembajeva* kao radikalne kritike kapitalizma, koja anticipira marksističke kritičke pozicije koje su se profilirale tek krajem 20. i početkom 21. stoljeća. Analizirajući, primjerice, *Predgovor* Podravske motivima, Pavlič tako ističe da se argumentacija „odvija u tom tonu osciliranja između neke vrste čista estetičkog zagovora i historiziranja umjetničkog polja“ (2019: 97), što je pokazala i naša dosadašnja analiza Krležinih eseja, vođena posve oprečnim interesom, uporno pokazujući da esteticizam u Krležinu opusu nikad nije prevladan. Interpretacija *Glembajeva* koja slijedi i koja će naglasiti Krležin dug Wildeovu esteticizmu također nastoji prevladati dosadašnja stalna mjesta krležologije o moralnoj dekadenciji i o iskorijenjenome umjetniku, djelomično tako što pokazuje da je i tradicionalna opozicija između estetičkoga i etičkoga, ako se pomnije iščitaju i Wilde i Krleža, zapravo lažna te da su Wildeova estetička razmatranja, kako kontinuirano u ovome istraživanju želimo pokazati, mnogo složenija no što im se htjelo priznati.

materijala i na razini svijesti o formi nego i kao jedna od temeljnih pretpostavki njegove estetike oblikovane pod snažnim utjecajem umjetnosti kasnodevetnaestostoljetne građanske kulture, koja za njega nikada nije izgubila svoju izvornu primamljivost. Književnopovijesne i stilsko-poetičke pojave koje ulančane u pregledan niz na različitim vremenskim lentama i na različitim uvodnim predavanjima tvore modernizam, u Krležinu stvaralaštvu ne smjenjuju jedna drugu (a još manje strijeljaju jedna drugu), kao što bi se dalo zaključiti iz uobičajenoga pregleda njegovih stvaralačkih faza. Trajno su prisutne u stalnome prožimanju i pretapanju, pa se nerijetko čini da se ponovno vraćaju poput fantoma, zbog čega Krležino pisanje nalikuje na nedovršivo ljuštenje ili neokončano skidanje maski, koje se stalno pokazuje i stalno otkriva kao nešto drugo ili kao netko drugi, što rad sna doista čini prigodnom metaforom za cjelovitu Krležinu poetiku. To nije niz, to nisu slojevi, to je nezaustavljiv fantazmagorični koloplet. Stoga će u istome tekstu, u kojemu je larpurlartizam persiflažom karikaturalno prikazao kao aranžman njegovih tipičnih motiva, kao egzotičnu skulpturu urešenu dragim kamenjem, zapravo anticipirati i kritiku koja je u razrađenu obliku ispunila cijeli prvi dio *Ljubljanskoga referata* i u kojoj stilski kontrastira administrativni jezik dekreta i pjesnički jezik estetskoga doživljaja, koji neobično nalikuje na novu mistifikaciju estetskoga iskustva, na kakve se prethodno obrušavao i kakve bi, u slučaju Wildeove metafore duše, koja označuje emocionalno-receptivne kapacitete pojedinca, zasigurno ismijao kao izraz naivna idealizma: „Racionalne rezolucije i direktive, uvijek i bezuslovno potrebne kod bilo kakvog političkog ili tehničkokonstruktivnog ili znanstvenog napora, koji treba da svrši organizirano i po planu, savršeno su suvišne kod estetskog doživljavanja, koje je neprozirno i tamno kao noćno more te fosforescira u ljudskom oku samo, kada noći nisu zvjezdane, a ne kada mi to subjektivno hoćemo.“ (1963: 316)

Naime, „u stvaralačkim i estetskim oblastima sve, što nije individualno, jednako je – uglavnom – ništici. (...) Kod otkrivanja pojedinih ljepota (do danas) uloga temperamenta važnija je od programa, pitanje živaca bitnije od estetskog sistema, a pojava talenta nesumnjivo dublja od tendenciozna dogme, sve samih mrtvih shema tako dugo, dok ih ne oživotvori dodir nadarene ruke umjetničke, kojom ne upravljaju nikakve druge snage nego elan subjektivnog doživljaja“ (319), stoga „prav(a), nepatvoren(a) i iskren(a) umjetnost (...) nije i ne može da bude drugo nego iskreno, dokumentarno bilježenje istinitih emocija.“ (335) Za Wildeova Gilberta, koji individualizam smatra bitnim preduvjetom umjetničkoga i kritičkoga stvaralaštva, „iza svega što je divno stoji pojedinac“ (Wilde 2009: 93), „najsavršeniji oblik kritike (...) potpuno (je) subjektivan“ (103), „(k)ritičar prije svega mora imati temperament – temperament koji je izrazito prijemljiv za ljepotu i za raznolike dojmove što nam ih ljepota daje. (...) osjetilo za ljepotu (...) odijeljeno je od razuma i plemenitije je biti, odijeljeno je od duše i

jednake je vrijednosti kao ona – osjetilo koje neke potiče da stvaraju, a druge, po mome mišljenju istančane duhove, da samo kontempliraju“ (135/136). Na kraju, dok je za Wildeova Gilberta stvaralačka, tj. umjetnička, tj. estetska kritika preduvjet kozmopolitizma jer će „(k)ritika uništiti rasne predrasude inzistiranjem na jedinstvu ljudskoga uma u njegovim raznolikim oblicima. Ako dođemo u iskušenje da zaratimo s nekom drugom nacijom, prisjetit ćemo se da smo naumili uništiti element – možda i najvažniji – vlastite kulture“ (147), Krleža ističe da „značenje ljepote ne leži – isključivo – u tome da li je lijeva ili desna (jer i najljepija društvena strujanja teku spram sfera, gdje neće biti lijevih i desnih ocjena i gdje će ljepota biti – konačno – priznata kao postignut životni intenzitet, što ona sama po sebi ustvari i jeste)“ (Krleža 1963: 318), pa tako obojica iznose utopijske projekcije u kojima estetičko iskustvo nadilazi nacionalne i političke razlike. Premda ih nesumnjivo dijeli stil – Wildeovi tekstovi često, unatoč raskoši kapricioznih dijaloga i paradoksalnih obrata, djeluju poput savršeno zaglađenih površina skupocjenih umjetnina, dok su Krležini nalik na višeglasne, frenetične vrteške, koje u svoj vir uvlače stalno nove i nove motive u neprekinutome gibanju – te premda su pripadali bitno drukčijim kulturno-intelektualnim i društvenim krugovima i svoje poetike oblikovali na podlozi različite lektire, u razmatranjima o umjetnosti obojice vidljiv je snažan utjecaj devetnaestostoljetne skepse potpaljene evolucionizmom i najvidljivije u kritici institucionalne religije (obje se te perspektive, koje otvaraju nove horizonte, ekspliciraju, primjerice, u dijalogu *Kritičar kao umjetnik* i u zapisu *Djetinjstvo 1902–03*, no i implicitno su prisutne u nizu uvida), utjecaj koji se širi i na otpor prema društvenim dogmama i postaje pogonskim gorivom nezaustavljive antinomičnosti obojice pisaca. Obojica su smatrala da građansko društvo sputava pojedinca složenom mrežom pravila, procedura i vrijednosnih sustava, a u jeziku umjetnosti prepoznali su prostor otpora kalupima naslijeđenih, nametnutih i naturaliziranih shema i šablona. Povezujući figuru umjetnika i mislioca te prožimajući umjetnički i kritički duh, obojica umjetnost uzdižu u medij povlaštene spoznaje, neumorno razgrađujući svakodnevni jezik nizom različitih postupaka – kolažiranjem različitih diskursa, dijalogom, složenim intertekstnim i intermedijskim odnosima koji održavaju svijest o fikcionalnosti, paralelizmima između književnosti i slikarstva, paradoksom, aforizmom koji izokreće konvencionalno znanje, citiranjem i parafrazom kojima se preoblikuje ili preslaguje polazišni tekst (te tako, poput Wildeova kritičara, stvara novo djelo otkrivajući nešto o starome), spiralnim nizanjem stalno novih metafora ili perifraza kojim se nastoji izbjeći svođenje fenomena na frazu ili formulu, kontaminacijom obilježja različitih žanrova kojima se tekstovi opiru jasnoj klasifikaciji i identifikaciji, kao i iskazni subjekti u njima, kojima se stalno cijepaju identiteti u nikad okončanim igrama skrivača s čitateljem, koji se kao i stvaratelj, barem u

idealnome obliku, prikazuje kao refiguracija romantičkoga pojedinca iznimne senzibilnosti. Obojicu povezuje naglašena svijest o materijalnosti jezika, koju za Krležu znakovito utjelovljuje i simbolizira lik Salome, što se može čitati i kao svojevrsna višestruka posveta esteticizmu, te obojica stvarnost prikazuju samo kao jezično posredovanu, pa se društvena stvarnost u njihovim djelima nerijetko prikazuje kao kulisa. Takvu svijest o jeziku često simbolizira motiv maske i nerijetko se izražava u različitim metafizijskim igrama. Taj simbolističko-dekadentno-esteticistički postupak kojim se stvarnost prikazuje kao umjetnost i tekst prikazuje kao tekst, tipičan za Wildeova djela, ugrađen je u same temelje Krležine estetičke misli i ostao je trajno jednim od njegovih tipičnih stilskih poteza. Kao ni kod Wildea, ne radi se o ukrasu, nego o bitnoj stvaralačkoj metodi koja se izruguje samo u primjerima u kojima postaje suviše statičnom i umrtvljeno dekorativnom. Jedna od bitnih, već spomenutih, razlika između dvojice pisaca jest što je Wilde pripadao visokomu građanskom društvu viktorijanskoga razdoblja i, premda je, osobito kao Irac u Engleskoj, bio pronicljiv i oštar kritičar konvencija toga društva, pojedini zaostali elementi poetike društva koje izlaže kritici, ponajprije njegova sklonost moraliziranju, svjedoče da je njegov otpor dolazio iznutra i da je tek uzimao zamah. Krleža, doduše, nikada nije bio uronjen u takvo visoko građansko društvo, o čemu svjedoče i komentari o *Glembajevima* iz razgovora s Predragom Matvejevićem, ali u kulturi toga društva, paradoksalno, nastaje filozofsko-estetička misao kojom je protkano i njegovo djelo, pa ne čudi što će mu se, unatoč njegovu društvenomu angažmanu, trajno predbacivati elitizam i hermetičnost (usp. Vidan, 1993: 27). U više zapisa Krleža se osvrće na građansku kulturu i na njezinu umjetnost. U *Predgovoru* Podravske motivima razdoblja od druge polovice 19. stoljeća i prva tri desetljeća 20. stoljeća naziva se tipičnim dobom građanstva i građanske kulture i za umjetnost toga razdoblja, barem na primjeru kasnoga 19. stoljeća, tvrdi se da „ostavlja otvoren i kolebljiv dojam“ (1963: 323), da „ima potpuno otvorenih mogućnosti za višestruka rješenja sudbine tih književnih heroja“ i da nas mnoga remek-djela toga razdoblja „ostavljaju u znaku pitanja“ pa se zaključuje da je „(m)utno (...) glavna oznaka građanske umjetničke nepotpunosti.“ (324) U eseju o Rilkeu (1930.) istaknut će se da je pjesništvo na prijelazu stoljeća završna faza romantike „koja traje još i danas (...) još uvijek jedna te ista: besmrtna čista poezija“ (26), „(o)d Baudelairea do Anatolea Francea i do Prousta, od Wildea do Joycea, od Chopina do Malera 'jesenje umiranje građanske patricijske Evrope': agonija koja traje pedeset godina“ (1961a: 35) Međutim, esej *O Marcelu Proustu* (1926.) nesumnjivo je najiscrpnija analiza umjetničkih prikaza građanskoga društva. Premda se u uvodu tekst najavljuje kao prikaz Proustova romana *Un amour de Swann*, esej je zapravo istraživanje različitih stilsko-poetičkih pristupa temi građanskoga društva i temi njegove degeneracije.

Razvoj građanstva skicira se pojednostavljeno, kao i na početku proze *O Glemabajevima*, u nizu nekoliko generacija koji od trgovaca u neposrednome kontaktu s robom, preko vlasnika anonimnih dionica vodi do dekadentnih snobova i bel esprit. Nabrajaju se pisci koji su opisivali to društvo i predlaže se da analiza tih prikaza posluži za jednu poredbenu studiju, prema opisu, gotovo etnografsku, o životu i običajima građanske gospode. Društvo u kojemu se gospodin Swann kreće „u onoj neparfemisanoj salonskoj gimnastici kretnje i riječi, u svijetlu kandelabara i odsjaju svijetala na brušenom kristalu, goblenima i dekolteima gospođa, rekvizitu dostojnom pozornice A. Dumasa ili Scribea. Mise en scène ovih romana uvijek je patetičan, kao saloni u 'Travijati'“ (1961: 56), teatralizira se i prikazuje poput kazališta građanskoga života, odmah nalikujući na izrazito ritualiziranu praksu, na žanr koji ima svoje zakonitosti i procedure. Komentirajući tipičnu „erotičk(u) igr(u) suvremenih intelektualnih velegradskih dekadencija, koja raste s memorijom i sa sugestijom do autosugestivnih asocijacija, koje ponese čovjeka snagom halucinacije“, ističe se da je Proust „pojačava autosugestivnim kulturnohistorijskim lažima, uspomenama i obmanama“ (60) jer likovi poput gospodina Swanna „u svom materijalnom i duhovnom bogatstvu živ(e) od neprekidnih lijepih i skupocjenih sjećanja i analogija“ (73), pa se tekst napučeje usporedbom likova s različitim umjetničkim djelima. Da se u eseju Proustov prikaz društva prikazuje kao opis oblikovan zaobilaznicama preko drugih umjetničkih djela ili postupcima koji oponašaju druga umjetnička djela, potvrđuje i uvid da „Proust svoje teme obrađuje slikarski“ (59), potom se analiza jednoga opisa parka uspoređuje s impresionističkim platnom „u najbogatijem šarenilu svjetlosti i boja jednog sunčanog prijepodnevnog plein-aira“ (87) da bi se na kraju u primjeni takve impresionističke metode prepoznao „latinski potencijal sagrađen na stoljetnim osnovama humanizma i prenesen u suvremenu današnjicu građanskoga društva“ (91), što je dio analize dvaju oblikotvornih modela i prikazivačkih načina koji se u eseju uspoređuju i kontrastiraju, zapadnoga i istočnoga, pa se i zaključuje da je zanimljivo „kako dugo uspijeva Proustu da održi tu aristokratsku izolaciju lirske ljepote, kako se ona miješa i i truje s vanjskim anarhističkim, necivilizovanim, još uvijek azijskim elementima života, kako se on grčevito drži nekih stoljetnih shema i kategorija i kako se ograđuje tim izmišljotinama, kao pionir, koji platnenim vrećicama pješčanog balasta štiti svoje konstrukcije od poplave, što postepeno sve više raste. (Taj verlainovski strah pred dolaskom barbara tipičan je za aristokratskog Prousta...)“ (91/92) Krleža Proustov roman očito ne čita kao vjeran odraz stvarnosti, nego kao zbirku stilskih uzoraka i predložaka te tehnika njihova aranžiranja koje tvore uzoran modernistički prikaz kasnoga građanstva. To potvrđuju i usporedbe Proustova prikaza s Gogoljevim, Tolstojevim i Dostojevskijevim (75/76, 83), u kojima se različitošću povijesno-političkih i društvenih

okolnosti tumače bitne razlike u književnoj tehnici i prikazivanju društvene stvarnosti, ali i usputnom usporedbom Proustove metode s Wildeovim pristupom u romanu, komedijama i „estetskim aristokratskim tezama“ (62), pri čemu se opsežno parafrizira početak romana *Slika Doriana Graya* („Tko se ne sjeća one mirisom ruža, jorgovana i crvenog gloga natopljene atmosfere...“, 62), te s Glasworthyjevom, sa Shawovom i s Bangovom metodom. Stoga ćemo se na podlozi svih stečenih uvida, ne samo o paralelama između Wildeovih i Krležinih razmatranja o umjetnosti, o odnosu umjetnosti i stvarnosti i o relaciji između estetike i etike nego i o Krležinu odnosu prema katalogu izražajnih mogućnosti koje su mu bile na raspolaganju kad je odlučio prikazati Glembajeve, „koji su htjeli da budu literatura (po mom subjektivnom mišljenju oni to i jesu)“ (60) i koji su „neka vrsta dekorativnog panoa, naslikanog po motivu jedne građanske civilizacije na odlasku“ (61), dakle opisujući nešto što nikad nije postojalo, pozabaviti tom dramom i popratnom prozom.¹⁴²

Iz poznatoga Krležina *Ljubljanskoga referata*, tj. iz *Govora na Kongresu književnika u Ljubljani*, održanoga 5. listopada 1952. godine i prvi put otisnutoga u *Republici* 1952. godine, više su se puta citirali ulomci u kojima Krleža larpurlartizam brani od sorealističkih napada, koji su u njemu vidjeli bezidejnu umjetnost građanske klase, pokazujući da takva kritika paradoksalno obnavlja građanski zazor prema larpurlartističkoj estetici koja nije reproducirala njegovu ideologiju i „ni(je) njegoval(a) kult crkvenog misterija ili državotvornog patosa kod osvajanja kolonijalnih zemalja.“ (1988: 22) U Krležinoj interpretaciji larpurlartističke mrtve prirode nisu izraz bijega od problema društvene stvarnosti, nego upravo znak otpora diskursima političke i religijske hegemonije. Prisjetimo li se dnevnčkih opisa i raščlamba raznolikih fikcija koje upravljaju čovjekovim životom svodeći ga na nedoličnu egzistenciju, od kojih su mnoge (mahom vjerske) naslijeđene još iz srednjovjekovlja, a druge (mahom one kojima se održava nacionalna država) baštinjene iz baroknoga razdoblja, naizgled bezazlena larpurlartistička djela, koja su u referatu, tipično za Krležu, prikazana kao slikarska djela, ali očito sinegdohom označuju umjetnost na prijelazu stoljeća u cjelini, svojom umjetničkom tehnikom i utjecajem

¹⁴² „Razmišljam o pojmu: Ars scribendi. Opisna vještina od čega se sastoji? Od pisanja ili od promatranja? Pisanje je 'način', 'škola', ili 'odgoj', nema sumnje, ali ni promatranje nije ni po čemu samo po sebi 'samo način', nego programatska teza ili odabiranje sadržaja po volji, podjednako. Šta je jezgra, a što je ljuska toga posla? Što znači pišući ljuštiti, i da li se uopće može nešto – oljuštiti – pisanjem?“ (*Davni dani*, 1956: 560) „Pisati ne znači opisivati niti prepisivati. Pisati ne znači opisivati stvarnost života, jer kad bi pisanje u književnom smislu bilo obično, jednostavno opisivanje fakata, onda bi svaki pisar bio pjesnik. U pisanim poetskim stvarima ima stvarnih opisa koji ne djeluju samo zato jer su stvarni i istiniti, nego i zato jer su toliko sugestivni, jer su moralne dubljine i perspektivni odnosi opisanih motiva tako komponirani, te djeluju svojom magijom, svojom dinamičnom živošću i svojim ritmom zbivanja mnogo intenzivnije od životnog podatka koji ih je rodio. Čovjek pjesnik opisujući pojačava ili smanjuje, on ubrzava ili usporuje, on nagomilava ili reducira onu masu utisaka, kojom želi da stvori potencirani dojam umjetničkog doživljaja.“ (*Ljubljanski referat*, 1988: 9)

na recipijenta zapravo razgrađuju dominantan simbolički sustav unutar kojega nastaju.¹⁴³ Zanimljivo je da, očito potaknut „zbunjenim“ reakcijama na Krležin *Ljubljanski referat*, Darko Suvin u časopisu *Krugovi* potkraj 1953. godine objavljuje kratak osvrt na Oscara Wildea, popraćen svojim prijevodom triju njegovih pjesama. U tome tekstu Suvin, poistovjećujući britanski i kontinentalni *fin de siècle* s dekadencijom, Wildea prikazuje kao simbol toga pokreta te, nakon što, višestruko simptomatično, osvrt započne jednim Nietzscheovim i jednim Wildeovim citatom, ističe da svaki tankočutni umjetnik koji spozna gadosti društva u kojemu živi može odlučiti povući se ili kliziti površinom događaja izrugujući se apsurdima dotrajala morala, smatrajući očito, na što jasno upućuje naslovom, da Wilde pripada drugomu tipu. Suvin stoga u nastavku nastoji obraniti Wildea od predodžbe da je tek propovjednik hedonizma i razvrata napominjući da „nije bio cinički veletrgovac ispraznim vicevima“ (1953: 806), nego i mislilac, autor „vječno mlad(oga)“ eseja *Socijalizam i ljudska duša*, koji, prema Suvinu, djeluje kao da je napisan 1953. godine. Za Suvina Wilde je tako portretiran kao vješt klizač kroz kaotično doba Engleske potkraj 19. stoljeća koji, „tobože netendenciozni larpurlartist“ (808), zapravo postaje i zrcalom i kritičarom svojega vremena, pa, budući da ne može izbjeći kategorijama svojega doba, suvremenomu čitatelju često djeluje kao moralizator, kojega unatoč tomu „možemo uvrstiti u registar boja naše palete.“ (809)

IV.

Krležin *Dramaturški uvod iz godine 1928.*, poznatiji kao *Osječko predavanje*, redovito se u krležologiji i u tradicionalnim prikazima autorova opusa opisivao kao velika dramaturška prijelomnica. Tomu je, nesumnjivo, pridonio ispovjedni ton samoga izlaganja, koje je, doduše, u prvome dijelu oblikovano kao autoironična ispovijest o vlastitoj dramskoj i autorskoj propasti,

¹⁴³ „Ima li kulturnohistorijski ili historijskomaterijalistički bilo kakvog smisla poricati da su krvavi i mračni vjekovi ideološkog, religioznog, golgotškog (naročito likovnobaroknog) terora protekli, dok je evropska paleta uspjela da se oslobodi simboličnog, religioznog, upravo jezuitskog *clairobscura*, da se ove larpurlartističke narančastožute tende, uznemirene na berlinerblau maestralu, odraze tako intenzivno te se kroz otvorene persijane osjeća još tamnomodne mediteranske pučine, da se sa tog prokletog impresionističkog platna čuje žamor golih kupača i pljusak mokrog vesla, ovamo, u ovu mediteransku slikarsku sobu, gdje se na štafelaju rumeni škarpina i blista srebro zubaca na glinenom pladnju. Ova otvorena paleta od kraplaka i cinobera, od okera i bijelog cinka, ovaj 'bezidejni kult' bresaka, glicinija, smokava i grožđa, morskog plavetnila, ljetnog neba i oblaka, ova 'bezidejna' slikarska manira – 'bezidejna' je samo po tome što tematski, po svojim sujetima, ne propovijeda nikakvu Ideju Boga, Bonapartizma ni Drugog carstva ni Treće republike ni karolinškog ni pangermanskog Reicha.“ (*Ljubljanski referat*, 1988: 26) Za Krležu tipičnim umetanjem opisa slikarskoga djela kao argumenta u tekst na ovome se mjestu ne postiže samo dramatično kontrastiranje tema i stilova nego se oblikuje i svojevrsno uprizorenje nedostupnosti stvarnosti izvan jezikom posredovanih slika jer umetnuti prikaz ima više planova i zapravo neizravno problematizira slikarov odnos prema stvarnosti koju posreduje i od koje smo jednako udaljeni kao od mutnih ranih djetinjih doživljaja u *Djetinjstvu*. Usput, ovakva Krležina ispisana impresionistička platna podsjećaju i na *Jesenju pjesmu* (*Pjesme I*, 1918.), koja također rearanžira motive prirode na srebrnome pladnju (!), koji Nepoznat Netko donosi u sjevernu sobu, gomilajući tako na jednome mjestu tipične esteticističke motive i razgrađujući tradicionalni prikaz jeseni u pejzažnoj pjesmi.

toliko sveprisutnoj da se izlagaču, navodno, kad je Austrija propala iste godine u kojoj je upravi zagrebačkoga kazališta predao tekst *Michelangelo Buonarroti*, učinilo „da je i ta Austrija neka loša drama koju sam ja napisao, pak je zato i propala.“ (1981: 356) Otprilike na polovici teksta izlagač otvara temu tehničke strane i metode svojega dramskog pisma. Nakon konstatacije da od dramatičara koji su u hrvatskoj književnosti pisali u razdoblju moderne nije mogao naučiti ništa, zaključuje da je logično što je kao dvadesetogodišnjak „čitao više Švede, dekadente, Strindberga i Wedekinda nego Šenou ili Mirka Bogovića“ (357), ističe da mu se tijekom prvih deset godina dramskoga stvaralaštva stalno govorilo da u njegovim dramama nema radnje te da je „(p)oslije lirskog, wildeovskog simbolizma u (svojim) prvim stvarima (’Saloma’, ’Legenda’, ’Sodoma’)“ na sceni počeo raditi „s gorućim vlakovima, s masama mrtvaca, vješala, sablasti i dinamike svake vrste“ i potom suprotstavlja pojmove kvantitativne i kvalitativne dramaturgije poistovjećujući potonju s Ibsenovim tipom drame i kazališta tvrdeći da je „snaga dramske radnje (...) ibsenovski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije subjekata koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu.“ (357) Taj kontrast između kvantitete i kvalitete vodi prema rečenici kojom Krležina dramaturška ispovijed kulminira u svojevrstome poetičkom preobraćenju u kojemu se odriče mladenačkoga avangardnog spektakla da bi se vratio na pravi put realističko-naturalističkoga kazališta: „Osjetivši tako iskustvom svu suvišnu napravu vanjske, dekorativne, dakle kvantitativne strane suvremenog dramskog stvaranja, ja sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru na nordijsku školu devedesetih godina s namjerom da unutarnji naboj psihološke napetosti raspnem do što jačeg sudara, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti.“ (*ibid.*) Paradoks je njegova današnjega položaja, kako zaključuje, što ga kritika naziva najekstremnijim dramatičarom dok on piše psihološke dijaloge „švedske škole“ sa zakašnjenjem od četrdeset ili pedeset godina. I doista, zašto ne prihvatiti cijelo predavanje kao priznanje da se Krleža oko 1928. godine odlučuje primaknuti stvarnosti, kako se uvriježilo u književnopovijesnim prikazima autorova dramskoga stvaralaštva? Ipak se u tekstu kojega je prva polovica oblikovana kao autoironičan vic utemeljen na varijacijama motiva propasti, pa se čak i rasap Austro-Ugarske Monarhije čita kao vlastita drama, prikazujući tako i svjetska povijesna zbivanja kao vlastiti tekst, izjavljuje da će se primaknuti *odrazu* stvarnosti tako što će se unutarnji naboj psihološke napetosti raspeti do što jačega sudara *po uzoru* na nordijsku školu devedesetih godina, dakle tako što će se poigrati stilsko-poetičkim obrascima koje se u zadnjih četrdesetak godina u europskoj umjetnosti uvriježilo čitati na referencijski način. Treba li zanemariti sva estetička razmatranja i sve komentare o naravi pisanja i o umjetničkome radu, koji su ispisani od *Davnih dana* do *Ljubljanskoga referata* u rasponu od četrdeset godina, i treba li ignorirati i kasniji autorov komentar u razgovoru s

Matvejevićem da bismo „da smo kojom srećom imali našu građansku klasu na visi ove tako 'odiozne glembajevštine', naslijedili (...) bili jednu zamjernu civilizaciju, što na žalost nije bio slučaj“? (Matvejević 2011: 61) Što da se čini s dramskim tekstovima, poput *Salome* i *Areteja*, koji (u konačnim inačicama) nastaju nakon prijelomne 1928. godine, a ne uklapaju se u ovako naznačen poetički zaokret, pa neposlušno podrivaju svaki pokušaj da se Krležino dramsko stvaralaštvo prikaže na pregledan način i da mu se nametne logika postojanoga razvoja ili smjene pojedinih faza sa čistim rezovima? Treba li zanemariti da ta navodna poetička konverzija podsjeća na jednu drugu konverziju, zbog koje se opus još jednoga hrvatskog pisca uporno pokušavalo razdijeliti na dvije faze premda su se i u njegovu slučaju podina djela takvu zamahu književnopovijesne sjekire tvrdoglavo opirala? Riječ je, naravno, o Gundulićevoj navodnoj preobrazbi o kojoj svjedoči predgovor djela *Pjesni pokorne kralja Davida* (1621.), kojom on, odrekavši se mladenačkoga „poroda od tmine“, u duhu katoličke obnove postaje „krtstjanin spjevalac“, premda je Pavao Pavličić pokazao da se taj iskaz i sam može čitati kao končetozna igra, kao fingirano preobraćenje uzornoga grešnika ispisano prema modelu žanra koji je bio iznimno popularan u vrijeme protureformacijskih aktivnosti (Pavličić 2006: 167–171). Nije, čini se, slučajnost što je isti građansko-racionalističko-utilitaristički poriv za pripitomljivanjem dvojice pisaca koje povezuju bujan stil i maniristička jezična razigranost, imao usporediv učinak – prvi je sveden na kršćanskoga pjesnika, premda su se u nacionalističke svrhe redovito citirali njegovi stihovi kojima se slavi sloboda, preuzeti iz drame koja se, paradoksalno, vremenom nastanka i svojim poetičkim obilježjima ne uklapa u priču o konverziji 1621. godine, a drugi se, prema vlastitome priznanju, 1928. godine konačno malo primirio pišući, nasuprot kaotičnosti ranijih radova s kojima nitko nije znao što da čini, prozne i dramske tekstove u duhu realističko-naturalističke poetike u kojima odjednom ipak prikazuje stvarnost kakva jest, ali tako što psihološke sudare fikcionalnih likova primiče odrazu stvarnosti (koje, kako sam tvrdi, nikada nije bilo), i to po uzoru na model ibsenovsko-strindbergovske dramaturgije, realističnost koje bi se također lako mogla problematizirati. No dobro, sve i ako jest tako kako se čini da ipak nije, nameće se pitanje kako nam Wilde pitom pomože pripomoći.

Kerry Powell na samome početku svoje analize Wildeova odnosa prema Ibsenu ističe da su, premda Wilde započinje svoju dramsku karijeru u vrijeme kada Ibsen postaje jednom od najvećih senzacija londonskih kazališta, raniji osvrti dvojicu dramatičara prikazivali u kontrastnome odnosu, čak i napominjući da ne postoje nikakvi tragovi utjecaja norveškoga dramatičara na irskoga pisca. Unatoč tomu Powell na više primjera uvjerljivo pokazuje da ni Wilde, kao ni neki drugi njegovi suvremenici, poput Georgea B. Shawa, Jamesa M. Barrieja, Henryja A. Jonesa i Austina Fryersa, nije odolilo napasti da preuzme pojedine Ibsenove dramske

situacije, koje bi onda preoblikovao vlastitim komičkim obratom, ili da preinači pojedinu temu ili lik kakav je prethodno na pozornicu prvi bio izveo Ibsen. Powell tako upozorava da čak i kad razmišljamo o drami *Salomé*, koja nam se čini najudaljenijom od Ibsenovih građanskih mizanscena, na umu treba imati da su najagresivniji i najizopačeniji ženski likovi na engleskoj sceni Wildeova vremena bili upravo Ibsenovi. Uostalom, valja se i na tragu *Legende* prisjetiti da je, na što upozorava i Suvin, fascinacija krepošću i njezinim kršenjem temeljna odlika dekadencije, a ta tema mogla se podjednako zamamno uprizoriti u egzotičnome prostoru mističnoga istoka, kao što smo vidjeli u Wildeovoj *Salomi* i u Krležinoj *Legendi*, kao i u moralnim konvencijama zagušenome prostoru građanskoga salona, kao što pokazuju Wildeove komedije (i Krležina *Saloma*?) te kao što će posvjedočiti *Gospodi Glembajevima*, gdje se ta dinamika kreposti i njezina kršenja na ambivalentan način ugrađuje u likove Angelike i barunice Castelli, i to ne tako što one utjelovljuju svaka jednu stranu opreke, nego tako što svaka od njih izvodi sam taj prijestup, što je na tragu sugestije Huga Klajna (1968.) eksplicirala i analizom teksta dokazala Lada Čale Feldman (2012.). Ne čudi stoga što je jedan od najgorljivijih zagovornika Ibsena u Engleskoj William Archer 1893. godine zamijetio da je *Salomé* zapravo orijentalna Hedda Gabler (prema Powell, 1991: 79) i što je Wildeov komad praizveden u pariškome Theatre de l'Œuvre, kazalištu koje je bilo gotovo specijalizirano za izvedbe Ibsena, i to u režiji Lugne-Poea, koji je sa svojom družinom uprizorio *Rosmersholm* i prije samoga Ibsena 1894. godine, igrajući pritom glavnu ulogu. Powell također pokazuje da je Wilde izvrsno poznao Shawovu studiju *The Quintessence of Ibsenism*, iz koje je mogao preuzeti i sintagmu *idealni muž*, koju Shaw rabi barem četiri puta u svojoj analizi *Lutkine kuće*, a Wilde je odabire kao naslov svoje drame u kojoj je, prema mišljenju Powell, utjecaj *Lutkine kuće* vidljiv i u liku žene koja supruga smatra savršenim da bi tek kasnije uvidjela što se krije pod površinom. Međutim, još izravniji odnos utjecaja Powell u svojoj analizi uspostavlja između *Idealnoga muža* i Ibsenove drame *Stupovi društva*, uspoređujući likove Sir Roberta Chilterna i Karstena Bernicka, muškaraca koji su svoj položaj i ugled, svoje bogatstvo i moć stekli pristavši na koruptivna djela.¹⁴⁴ Oni su tako, kao svojevrstan pandan tipičnoga Sardouova

¹⁴⁴ Ti nas likovi, unatoč klasnim razlikama, mogu podsjetiti i na Krležina velikoga župana Klanfara, ciglarskoga sina, koji (u tekstu *Svadba velikog župana Klanfara*) prvo postaje županom jer pristaje na parcelaciju jednoga velikog posjeda od 70 000 jutara, a potom (u tekstu *Klanfar na Varadijevu*) od početka radnje sanjari o prodaji staroga plemićkog posjeda Varadijeva jer je „jedina klanfarska perspektiva bila (...) za njega perspektiva privredna.“ (Krleža 2012: 261) Varadijevo je posjed na kojemu su živjele stara grofica i njezina kći, opisane kao hipersenzibilno staro plemstvo iz kakva dekadentnoga romana koje je život u izolaciji posvetilo svojim bizarnim i ekstravagantnim opsesijama. Prva je, „(k)ao ukleta, u crnom baršunu, s dugom povlakom, uvijek u crnini (...) hodala po dvorskim sobama čitave noći, a dva su sluge nosili ispred nje srebrne devetokrake svijećnjake (...) sve je pse dala potrovati u svom majuratu da bude sama u svojoj grofovskoj tuzi, u zlatnom okviru nepristupačnosti kao starinska slika“ (272), a druga je „neurastenijom svoje probave tiranizirala tri kuhara i tri kuharice (...) Kemijski spojevi sira, ono tajnovito ishlapljivanje sumpora i amonijaka, šafranske boje mekanog sirnog tijesta,

lika žene s prošlošću, likovi muškaraca s prošlošću koji i u sadašnjosti dramskih djela planiraju novu malverzaciju radi vlastite koristi. Te svoje projekte prikazuju kao čimbenike društvenoga napretka premda se mogu razumjeti i kao „simboli korumpiranoga materijalističkog doba kojemu su žrtvovane stare i važne istine.“ (Powell 1991: 82/83) Međutim, dok će Ibsenov antijunak pod utjecajem Lone Hessel priznati svoj zločin i pokajati se, Wildeov junak unatoč sugestiji supruge to neće učiniti i na kraju drame dodatno će statusno napredovati, što baca drukčije svjetlo na konvencionalne prikaze Wildeova navodnoga društvenog konformizma i sklonosti moraliziranju. Naime, otkrivajući raspletom svojega komada da je Ibsenov završetak zapravo naivan, Wilde zaoštava svoju društvenu kritiku u odnosu na Ibsena, pokazavši, zapravo u skladu s komentarima u eseju *Socijalizam i ljudska duša*, da se postojeći problemi ne mogu riješiti unutar postojećega sustava, nego samo ako se s pomoću kritičko-stvaralačke imaginacije osmisle posve novi načini života i rada. Zanimljivo je što Powell ističe da je završetak Wildeove drame, u kojemu Sir Robert Chiltern zadržava i dobru ženu i dobro ime, istodobno subverzivan i dramaturški neuvjerljiv. Naime, u kontekstu takva čitanja iz Wildeove perspektive, koja je namjerno iskošena jer je Wilde Ibsena zasigurno doživljavao i kao rivala na sceni, mogli bismo pridodati da u obzoru ibsenovske dramaturgije ono što djeluje uvjerljivo, tj. ono što je oblikovano u skladu s realističkim načinima prikazivanja teško može biti uistinu subverzivno jer zapravo uvijek reproducira ili postojeće sustave odnosa i vrijednosti, ponajviše možda baš kad ih izlaže kritici jer se nove mogućnosti uvijek zadržavaju unutar postojećega sustava i za njih u njemu uvijek postoji kakvo mjesto. Ne čudi stoga što Powell zaključuje da *Idealni muž* i danas može izazvati moralnu vrtoglavicu, usporedivu s učinkom Ibsenovih *Sablasti* ili Shawova *Zanata gđe Warren*, suočavajući nas s činjenicom da „stupovi društva“ unatoč svojoj bezočnoj korupciji i kriminalu čvrsto stoje.¹⁴⁵

Nakon što je u svojoj prvoj studiji Wildeove drame akribičnim analizama i interpretacijama izvedenima u skladu s tradicionalnim dramatološkim i teatrološkim pristupima smjestila u kontekst engleskih i europskih kazališnih zbivanja tijekom 1890-ih godina, Powell je u kasnijoj studiji *Acting Wilde* (2009.), proširivši interes i obogativši metodologiju u skladu sa sveobuhvatnijim područjem izvedbenih umjetnosti, istražila koncept izvedbe u cjelini

kiseline gljivica, te nevidljive senzacije gnjilog mirisa umirivale su njen grofovski fini njuh do slaboumne apatije.“ (272) Na kraju teksta *Klanfar*, koji je u kontrastu sa starim plemićima prikazan kao skorojević, odlučuje prodati posjed, ne samo iz osvetničkih motiva nego nesumnjivo i pod ranije iznesenom parolom ekonomskoga napretka: „Samo industrijalizacija, i to najbrža industrijalizacija, može da nas izvuče iz ove agrarne jalovosti.“ (263) Osvrt na *Klanfarov* lik u kontekstu analize motiva vlasništva u *Glembajevima* v. u: Pavlič 2019: 117/118, 156–159.

¹⁴⁵ Sličan učinak u suvremenoj popularnoj kulturi imala je, mogli bismo pridodati, u novije vrijeme podjednako irealistična u svojoj realističnosti, američka serija *House of Cards* (2013. – 2018.), i sama nastala kao slobodniji prijepis britanskoga televizijskog predloška, pa i kao odjek Shakespeareove tragedije *Macbeth*.

Wildeova opusa. Naime, kako smo pokazali u prvoj cjelini uz Matoša i u opsežnoj analizi eseja *Kritičar kao umjetnik*, Wilde u uzajamnu spregu stavlja koncepte umjetnika i kritičara tako da dvije djelatnosti, kao i umjetničko stvaranje i mišljenje u Krležinim zapisima, postaju nerazdruživima. U estetičkim razmatranjima obojice, kako se istaknulo, upravo se kritičkim uvidom raskrinkava dramaturgija društvenoga života i pojedinčev položaj u mizansceni vlastite egzistencije te se samo umjetničkom imaginacijom mogu pokušati preosmisliti i preoblikovati vlastiti identitet i postojeći društveni odnosi. Powell tako u Wildeovim djelima, ali i u njegovoj izvedbi vlastitoga života, pronalazi anticipaciju ne samo moderne nego i suvremene drame uspoređujući, uz nužne ograde, pojedine Artaudove antimimetičke uvide s Wildeovim otporom prema oponašanju stvarnosti i pronalazeći u Wildeovoj izvedbi transformacijsku i revolucionarnu dramu postajanja, koja, prema njezinu mišljenju, priziva kasnije dramaturške postupke čak i autora poput Tonyja Kushnera i Sarah Kane. U epilogu svoje druge studije Powell tako zaključuje: „Dok se činilo da naturalizam dramu zadaje novu zadaću reprezentacijskim stilom koji implicira da postoji stabilna, pa čak i ugodna stvarnost kojom se može upravljati, Wilde je nametnuo izrazito moderan uvid da cilj drame više nije oponašanje radnje i karaktera iz života, nego njihovo stvaranje i rastvaranje – potraga za načinima otkrivanja i izvođenja ljudskosti koji bi mogao postojati onkraj granica reguliranoga ponašanja i oprezno uređenih prostora svakodnevnoga života. To je duboko osobna moderna drama samoizražavanja koju su inaugurirale Wildeove komedije i koja kulminira u vrtočlavinim, ako možda i ne posve uspješnim, napadima na objektivnu stvarnost i na realizam u *Važno je zvati se Ernest*.“ (Powell 2009: 172) Kritički (ili kod Krleže misaoni) kapacitet umjetnosti tako omogućuje preobrazbu otkrivajući rubove kulisa, zavirujući onkraj zadanih životnih scenarija te preispitujući dominantne etičke pretpostavke i vrijednosne hijerarhije na pozornici društvenoga života. Preostaje nam stoga vidjeti kako Krleža, na podlozi vajldovske razgradnje realističko-naturalističkoga modela ibsenovske dramaturgije, preispisuje kazalište života građanskoga društva, služeći se književnim predlošcima koje je potanko analizirao i uspoređivao, primjerice, u eseju *O Marcelu Proustu*. Iščitat ćemo stoga dramu *Gospoda Glembajevi* usporedno s odabranim fragmentima glembajevskoga proznog ciklusom.

V.

Drama *Gospoda Glembajevi* i popratne kratke proze čitani u cjelini nalikuju na složen kolaž ili na stilsku vježbu nastalu na podlozi raznolikih tekstova koje su, kako se pokazuje u eseju o Proustu, oblikovali kroničari građanskoga života, poput Prousta, Wildea, Glasworthyja, Shawa i Banga, potkraj 19. i u prvim desetljećima 20. stoljeća i u tome smislu doista jesu „neka

vrsta dekorativnoga panoa, naslikanog po motivu jedne građanske civilizacije na odlasku, *u agoniji*, i imaju karakter poetskog lirskog poniranja u elemente takozvane psihološke drame.“ (Matvejević 2011: 61) U interpretaciji koja slijedi nastojat će se stoga pokazati ne samo da Krleža *Glembajeve* kroji od različitih predložaka kao svojevrsan *patchwork*, na način usporediv s Wildeovom razgradnjom Ibsenove dramaturgije, pa taj navodno realistički komad zapravo uprizoruje raspis realističko-naturalističkoga modela drame i kazališta, nego i da taj složen tekst neprestano problematizira teme istine, istinolikosti, pouzdanosti, vjerodostojnosti i vjernosti uporno ih smještajući u središte komada u kojemu, znakovito, ništa, čini se, nije kakvim se čini. Krleža je tako, s jedne strane, u *Glembajevima* posegnuo za svim trikovima dobro skrojena komada kakvima su se obilno koristili i Ibsen, i Wilde, i većina drugih dramatičara potkraj 19. stoljeća, pa tako u razvoju radnje i žena s prošlošću, i pismo inkriminirajućega sadržaja, i nesporazum, i osoba od povjerenja pronalaze svoje mjesto, a s druge strane, lik barunice Castelli oblikuje na podlozi svoje lirske i dramske Salome, pa ona čak i muškarce u svijetu proze *O Glembajevima* podsjeća na tipični lik „demonске žene“, dok je Leone Glembay konstruiran, kako će se nastojati pokazati, ne samo kao tipični modernistički lik umjetnika nego i kao Wildeov umjetnik kritičar.¹⁴⁶ Na svim spomenutim razinama dramski tekst, počevši od svoje premreženosti s proznim fragmentima, tako upozorava na vlastitu nedovršenost i na nužnu necjelovitost dramskoga svijeta podsjećajući da je, kako je i njegov autor isticao, *literatura*.

Ne čudi stoga što se već na početku proze *O Glembajevima* prikazuje sažetak obiteljske genealogije, koja generaciju po generaciju vodi od cehovske anonimnosti do degeneracije, na način koji ne podsjeća samo na prikaz naslojavanja generacija građanskih obitelji u osvrtu na Prousta nego cijeli proces opisuje kao već dobro poznatu predstavu: „u sljedećoj generaciji silaze s pozornice, napuštajući te naše toliko puta opjevane životne daske s teatralnim sredstvima degeneracije: u grčevima bolesnih živaca, s veronalom i browningom“ (Krleža 2012: 20), „svi oni znadu vrlo precizno jedni za druge da je sve to na njima zapravo maska i da se te maske nose tek tri-četiri posljednja decenija. Iza tih svečanih dekoracija stoje u pozadini nepismene varalice, ubojice, krivokletnici i luđaci, a naprijed u salonima vise bidermajerski portreti.“ (22/23) Život Glembajevih tako je i u prozi prikazan kao kazališna predstava s dobro poznatim rekvizitima, u opisu koje maske i portreti postaju simbolima usporediva značenja. Obiteljska povijest oblikovana je kao dobro poznata pripovijest, trgovci se postupno

¹⁴⁶ Vidan sugerira poveznicu između Salome i barunice Castelli (1993: 25), a Lada Čale Feldman ističe da „upravo taj lik prkosi smještaju *Gospode Glembajevih* u okružje 'analitičkog realizma', čak i kad bismo zanemarili eksplicitnu sugestiju iz proznoga ciklusa.“ (2012: 199)

pogospođuju i potom se sve počinje rastakati u dekadenciji i degeneraciji: „U trećoj generaciji advokata Ambroza, bankara Ignjata i degenerika Marijana počelo je pogospođivanje te glembajevske krvi da prelazi u lažljive dekoracije, poslije u snobizam, a dvije generacije kasnije u slabokrvnost, sušicu i smrt po sanatorijima i ludnicama, u kriminal i samoubojstva.“ (36) U kratkome, u *Predgovor* Podravske umjetnom, osvrtu na kulturu takve građanske klase, opisujući jezgrovito obilježja impresionizma, simbolizma i naturalizma, Krleža zaključuje: „Mutno je glavna oznaka građanske umjetničke nepotpunosti.“ (1963: 324), pa kada na samome početku drame Leone, „*figura dekadentna*“, konstatira „Mutno je sve to u nama, draga moja dobra Beatrice, nevjerojatno mutno“ (2012: 283), on koji je konstruiran kao izraz umjetničke samosvijesti građanske kulture sa svim svojim proturječjima, nesumnjivo otvara veliku temu cijele drame, temu ograničenosti ljudske spoznaje, ali također, mogli bismo pridodati, kao umjetnik i kritičar svjestan da su portreti pred kojima se Angelika i on nalaze tek krabulje i svjestan kulisa pred kojima se odvija predstava glembajevskoga jubileja, dok se u pozadini gladne žene bacaju s prozora s djecom u rukama i dok se bilježnici po dobrotvornim uredima ubijaju fatalno zaljubljeni u grofice, od svoje prve replike daje do znanja da situaciju u kojoj se nalazi čita kao tekst, kao dramu vlastitoga života. Budući da će se implikacija takve metatekstne svijesti vjerojatno učiniti problematičnom i ishitrenom, prisjetimo se, na trenutak, još jednoga proznog teksta iz glembajevskoga ciklusa. U tekstu *Dobrotvori*, u kojemu je radnja smještena u Dobrotvorni ured ratne socijalne skrbi, gdje je barunica Charlotta Castelli-Glembajeva bila začasna pokroviteljica i doživotna predsjednica, glavni je lik zaposlenik toga ureda, dnevničar Pucek, kojega su svi iz nepoznatoga razloga zvali Fijucek i koji prima očajne stranke koje traže pomoć. On je „u potaji grafoman“ (2012: 70), koji već tri godine radi na noveli „u autobiografskoj formi“, koja treba prikazati „jednog siromaha koji znade da je siromah i koji radi u jednom uredu gdje se siromasi vode u evidenciji i gdje se od vremena na vrijeme sastaju velika gospoda na sjednice.“ No premda je pripremao „za tu svoju intimnu ispovijed materijal više od tri godine“ i premda je „skupio za nju nacrtu i podataka jedan debeli fascikl“, „on nije napisao ni dvije pune stranice.“ Sam Fijucek zaključuje da je „ono što je kočilo razvoj same književne radnje“ (72) to što se „život njegova subjekta tako strašno podudara sa životom te njegove fikcije, da su zapravo on, Fijucek, i to lice u noveli jedno te isto“, dok „(t)ajna stvaranja leži u razdvojenju ličnosti. ‚Le dédoublement de la personne‘, u tome leži tajna stvaranja.“ Da rezimiramo, kratka proza u kojoj se cjelinom teksta ironično izokreće značenje naslova *Dobrotvori* jer tekst prikazuje neučinkovitost, neljudskost i licemjerje organizacije koja bi trebala pomoći obespravljenima (valja se usput prisjetiti i Wildeove teze o besmislu milosrđa i mirotvornih organizacija), pretvara se u priču o priči u

kojoj se problematizira odnos umjetničkoga prikaza i stvarnosti tako što glavni lik, kojega uporno nazivaju pogrešnim imenom, pa je već i na toj razini rascijepljen neistovjetnošću sa samim sobom postajući simbolom neidentičnosti, filozofira o ograničenjima mimetičkoga prikaza u umjetnosti zaključujući da unatoč silnomu prethodnom istraživačkom radu, koji nalikuje na parodiju naturalističkih naputaka za stvaranje, ne može napisati zamišljeni tekst baš zato što piše o sebi i o svojoj situaciji. Jedini tekst koji se u konačnici uspijeva ispisati, kao što možemo pročitati, jest tekst o njegovoj nemogućnosti da napiše tekst o vlastitoj strašnoj životnoj situaciji i o životnim tragedijama svih nesretnika koji uporno obilaze njegov ured. Stvarnost nam je tako dostupna tek kao dvostruko posredovana. Međutim, premda se Fijucek može shvatiti i kao parodija književnoga rada obespravljenih činovnika koji su nastojali prikazivati socijalne probleme u duhu realističko-naturalističke metode, pa se to onda nazivalo hrvatskim realizmom, pozicija koju tekst oblikuje nije elitistička u smislu da se od konkretnih društvenih problema bježi u eskapizam metatekstne ili jezične igre. Fijucekov slobodni neupravni govor ne završava konstatacijom da „tajna stvaranja leži u razdvojenju ličnosti i u nadvisivanu samoga sebe do stvaralačke perspektive“,¹⁴⁷ nego se na tu misao nadovezuje sljedeća, da „(č)ovjek ne smije misliti o tim stvarima sentimentalno, nego oštromno i logično. (...) U toj trgovini dobrote na malo treba da se izgradi jedno lice koje se neće zvati Fijucek. (...) trebalo bi da se nađe netko tko bi imao snage da, na primjer, kaže doktoru Szlouganu da je arogantna hulja i glupan! Takvu bi novelu trebalo napisati, a ne bablje figure što pasivno jauču u predsoblju dobrotvornog ureda.“ (73) Drugim riječima, potreban je netko tko će izaći iz okvira (i na to ukazati pričom u priči o pričanju priča), tko neće pristati na sentimentalnost (pa će, pričajući o pričanju priča, možda djelovati nezainteresirano i hladno, ali kako je upozorio Wilde, „apelirati na puke emocionalne naklonosti ili na plitke dogme kakva nejasnog sustava apstraktne etike (...) nije dovoljn(o)“, Wilde 2009: 146/147) i tko će, osvijestivši društvenu predstavu u kojoj glumi, svojim kritičkim uvidom i snagom svoje imaginacije tu predstavu raskrinkati kao predstavu te ponuditi rješenje koje pripada posve drukčijoj dramaturgiji iznalazeći i drukčije načine prikazivanja stvarnosti.

U svojoj prvoj replici, kao i u cjelini drame, Leone je opsjednut problemom predočavanja i izražavanja onoga „Nepoznatog“, što stoga ostaje mutnim, pa, suprotstavljajući

¹⁴⁷ Ili riječima *Djetinjstva*: „(o)dražavajući i izražavajući dojmove, mi ih oblikujemo da bismo ih izrazili tako da se uzvisimo iznad gungule mračne i neshvatljive zbrke utisaka. Izraz je izumljen znamen kojim označujemo neki predmet ili neko stanje. To je znak. Signal. Otkriti pravi umjetnički ili pjesnički znak je vještina izumitelja: to je putokaz, kompas, vatra u noći, barjak pred povorkama, glas zvona, poziv masama, molitva u depresiji ili priznanje grijeha. To je predočena predodžba, a kao takva slikovito ili predmetno izražena reprodukcija onoga što hoćemo da se izrazi. To je predstava o predstavi.“ (1977b: 382)

u svojem monologu pred Angelikom Eulera i Kanta, jasnoću matematičke formule kontrastira s nejasnoćom govora i slika te na tragu da Vincija zaključuje da se „stvar (...) može precizno odrediti samo apstraktnom matematičkom koordinacijom“ i da je upravo to njegovo „unutarnje protuslovlje“: „mjesto da sam matematičar, ja slikam.“ (Krlježa 2012: 284) Leone je tako od samoga početka obilježen sumnjom u mogućnost adekvatna izražavanja i simbolizacije, beskrajno je nepovjerljiv prema svemu što se pokušava prikazati riječima ili slikama („Matematička formula može jasno da kaže ono što ne mogu ni govor ni slika“, 284), pa će i svaki govor doživjeti kao umjetnički aranžman i figuraciju: „Govor govoriti i govorom se izraziti, to je artizam, to je već problem umjetnički“ (284). Samoprikazujući se tako, prvi put kad progovori u drami, kao netko za koga postoji problem u odnosu između riječi i stvari, Leone neizravno izražava proturječje kojim je, prema Krlježinoj analizi u *Predgovoru* Podravskim motivima, obilježena umjetnost građanske kulture: „Impresionistički mramor Rodinov u biti je ipak nejasan, nije konačan, i, kao kod Mallarméa, ima u tim umjetninama nečeg što ostavlja otvoren i kolebljiv dojam. Gotovo u svim književnim produktima naturalizma ima potpuno otvorenih mogućnosti za višestruka rješenja sudbine tih književnih heroja... to (je) vrijeme preživjelo samo sebe bez vlastitoga lica, osuđeno na likvidaciju prije vlastite umjetničke sinteze. To je vrijeme bilo u teškom organskom stvaralačkom protuslovlju sa samim sobom“ (1963: 323/324) Zanimljivo je da Angelika na Leoneovu raspravu o temeljnim epistemološkim pitanjima odgovora banalizacijom tako što ga naziva kozerom koji sve, poput kakva Wildeova dendija, podređuje dosjetljivoj jezičnoj kombinatorici: „ti mnogo pretjeruješ u riječima“, „sve je to kozerija u tebi“, „ti si u stanju zbog jedne duhovite kombinacije upropastiti sve svoje dugogodišnje napore.“ (284) Njezina je poanta slična onoj koju će kasnije izreći i barunica Castelli, naime, da se „u stvarnu istinu može (...) ući samo srcem, (...) logikom ili duhovitim riječima nikako!“ (284/285)

Dopustimo si još jedan izlet u prozne fragmente o Glembajevima, ovoga puta posvetimo se na trenutak jednomu od likova koji se, bar naizgled, javlja samo u prozi, ali ne i u dramskome ciklusu. O Leoneu iz proze *O Glembajevima* doznajemo vrlo malo – spominje se samo da je „ekscentrik i čudak, odbio se od svog oca i izgubio u inozemstvu. Kao slikar postigao je lijepe uspjehe.“ (Krlježa 2012: 27), a iz komentara o njegovoj majci može se zaključiti da je boravio i u Engleskoj (37) – međutim jedan drugi lik može se čitati kao njegov dvojnik ili kao njegova prefiguracija ili barem kao jedna inačica njegova mladenačkoga identiteta. To je oberleutnant i mladi matematičar Gejza Ramong, „prilično komplicirana ličnost“ (Krlježa 2012: 102) iz proze *Sprovod u Teresienburgu*, „koga su u pukovnici smatrali pomalo nastranim i nepristupačnim čudakom.“ (108) Pukovnik Warronigg „nije bio Ramongom zadovoljan (iz mnogih razloga)“ i

već je osmislio plan kako da se premještajem riješi „tog neugodnog i egzaltiranog lica“, koje je s njegovom suprugom Olgom Warronigg prošloga proljeća imalo romantičnu aferu. U povodu proslave godišnjice pobjede kod Aspena i Esslinga, u kojoj je sudjelovala i Sedamnaesta dragunska pukovnija, kojom sada zapovijeda Warronigg, očekivao se posjet generala carske japanske armade grofa Fudsch-Hasegava, i kao dio svečanoga programa Ramong je dobio u zadatak da pripremi izlaganje o znamenitoj pobjedi. Ramong, koji poput Leonea način na koji se prikazuje stvarnost smatra problemom, misli da prikazati taj „nezatni taktički intermeco“ kao pobjedu znači „krivotvoriti historijska fakta.“ (101) On je, kao i Leone, otuđen od svojega oca o kojemu je „od početka (mislio) kao o trećem licu i kao o nekom stranom čovjeku s drvenom nogom“ (103), pa je i „o svome domu mislio uvijek vrlo hladno kao o nečem neugodnom kamo se putuje na dopust“ (104) i živio je „od svega stvarnoga u životu na isto tako hladn(oj) distanc(i)“ (104), no za razliku od Leonea, koji slika umjesto da se bavi matematikom, Ramong je „nošen jedinom svojom strašću: matematikom.“ (104) Poput Proustova Swanna i Krležina Marcela (!) Fabera, ali i Leonea, ako je vjerovati njegovim i baruničnim reminiscencijama na njihovu pustolovinu, premda „(z)a žene nije pokazivao nikada naročitog smisla“, „šarmantna barunica Warronigg u očima se toga mladića pretvorila u ideal, u najplemenitijem i najnaivnijem postpetrarkističkom smislu“ (104) i on je, u skladu s tipičnim prustovskim postupkom kojim se doživljaj drugih likova i sjećanja izražavaju (Leone bi istaknuo, nužno artistički) kao složene umjetničke i kulturnopovijesne analogije, naziva „Galatejom“ (111). Zanimljivo je da je na svečanoj večeri organiziranoj za generala carske japanske armade jedan od uglednih uzvanika, admiral Vatanaba, prikazan kako pripovijeda o neprijateljskim generalima koji su bili obezglavljeni eksplozijom granate tako da su svi „hipnotizirani riječima tajanstvenog čarobnjaka“ (118) dok on „među tanahnim, prozirnim, arahnoidnim prstima“ (118) drži zlatni mundštik, koji je ostao u jednoj od odtjelovljenih generalskih glava. Pripovijedajući dalje o bijedi mandžurskoga puka, spominju se i međunarodni odbori za pomoć, Vojska spasa i međunarodni dobrotvorni odbori koji pomažu mandžurskim udovicama i ratnoj siročadi, pa sve spomenuto izaziva emocionalne reakcije okupljenih dama i one počinju darivati priloge za pomoć. Naime, Vatanabin opis, motivima hipnotičkoga učinka vješta pripovijedanja, anarhoidnih prstiju i dekapitacije, neobično nalikuje na ranije analizirane opise Krležine lirske Salome i Šeherezade, koje su također nenadmašne pripovjedačice i koje upravo svojim jezičnim umijećem poražavaju Kaja i Heliogabala. Doista, budući da će se naknadno otkriti da su uzvišeni gosti zapravo bili varalice i da je pripovijest lažnoga generala Vatanabe očito fikcija, koja spontanu akciju prikupljanja dobrotvornih priloga preobražava u farsu i lopovluk, jasne su poveznice te naizgled usputne epizode s tematskim

žarištima kojima se bavimo i u drami o Glembajevima. Dok lažni Vatanaba tako pripovijeda spektakularne ratne priče nasamarujući pritom okupljene vojnike i zapovjednike, Ramong, možda i jedini posve imun na njegovo fantastično pripovijedanje, tijekom večeri osluškuje glas Olge, koju ne može dobro vidjeti, i zaključuje „(k)ako je samo bezočno lagala ta antipatična pretvorljiva nimfomanka“ (119) jer „(s)ve je kod te žene gluma i poza!“ (119) On lažnom smatra i priču o njezinu samoubojstvu, za koje čitatelj može doznati u tekstu *O Glembajevima* i o kojemu će još imati prilike čitati iz perspektive pukovnika Warronigga, i priču o Géricaultovoj *Meduzinoj splavi* kao simbolu njezina bračnoga brodoloma, ali i njezino citiranje Shelleyja i njezina pisma. Olga Warronigg prikazana je tako kao konglomerat književnih i umjetničkih aluzija, i to podjednako unutar svijeta teksta, ali i izvan njega. Zanimljivo je da se gotovo istodobno s jednom pripovjednom obmanom (lažnoga generala Vatanabe) navodno raskrinkava druga (Olge Warronigg) osobito stoga što su, kao što smo pokazali, zbog načina na koji je Vatanaba opisan, dva pripovjedačka čina u znakovitu suglasju. Ne treba posebno ni naglašavati da će Leone na sličan način pokušati skidati mnogobrojne maske s lica barunice Castelli, koja će se, doduše, pokazati kao još slojevitiji književni lik u cijelosti ispunjen intertekstnim štoфом. Prozni tekst završava grotesknim govorom pukovnika Warronigga na sprovodu Gejze Ramonga, koji se ustrijelio u kućnome zatvoru, kažnjen zapravo zato što jedini nije poslušno sudjelovao u događaju koji je kasnije raskrinkan kao predstava. Warroniggov omalovažavajući govor ne treba čitati samo kao bijednu osvetu rogonje nego prije svega kao obračun s pojedincem koji se, razmišljajući, opire ukalupljivanju u zadane režime dužnosti i dresure građanskoga i malograđanskoga života, pa ne čudi što u Warroniggovu govoru odjekuju i komentari Ignjata Glembaya na Leoneov račun (Warronigg se, uostalom, i sam, govoreći o Ramongu, nazvao „zamjenik(om) njegova oca, konjaničkog potpukovnika“, 143). Ni Ignjatovi komentari nisu, naravno, motivirani toliko pozicijom rogonje koliko su isprovocirani dubinskim nerazumijevanjem čovjeka koji uporno odbija prihvatiti šablone i uloge građanskoga i malograđanskoga obiteljskog života. U svojoj paljbi usmjerenoj prema mrtvom Ramongu pukovnik Warronigg tako će se ubrzo „izgubi(ti) na daskama estrade kao provincijski glumac u tremi.“ (137) On je prema Ramongu, kako izjavljuje, „osjećao uvijek neki pritajeni osjećaj hladnog nepovjerenja“ (135) jer „čitav njegov pogled na svijet, način govora, neprekidna i nepritajena rezerviranost spram svijetu nas (...) bilo je meni, moram priznati, često jedva shvatljivo i strano“ (135/136). Međutim, ubrzo se u taj prikaz Ramonga, kojega su, kao i Leonea, obilježila „duboka i osnovna protuslovlja“ (136), upliću neobične i naizgled ničim izazvane analogije između matematike i slikarstva, pa Warronigg, „(s)ocijalno ograničen, po svom odgoju opterećen nizom barunskih konvencionalnih plavokrvnih predrasuda (...) ni pred

čim na svijetu nije tako strepio kao pred skandalima“ (139), unezvjeren u strahu od skandaloznoga razvoda, do kojega ipak neće doći zbog Ramongova samoubojstva, pa je sve skupa „izgubilo bilo kakav određen pravni smisao“ (140), u zanosu izjavljuje: „Nama ne treba nikakvih talenata! Nama ne treba ni infinitezimala, ni hiperboloida, ni doktorata, nama treba gvozden osjećaj dužnosti, i ništa više! S paletom u ruci, za preslikavanje glupih i banalnih ruža na svili, mi nećemo moći da podnesemo onaj najviši napor što može da podnese samo onaj tko je svijestan svog visokog osjećaja dužnosti kada treba stajati pred neprijateljem oko u oko, prsima u prsa, kada treba biti nepokolebljiv kao oklop, a ne kao kakva gospođica s korza Marije Valerije: kontemplativan i hiperinteligentan! Ruže na svili, paleta u ruci, infinitezimali, ne služe baš ničemu.“ (137) Smatrajući postojeći moral, koji suprotstavlja talentu, temeljem civilizacije, pukovnik Warronigg obnavlja kontrast između postojećega etičkoga sustava zajednice i umjetnosti prožete kritičkim duhom ili okretnom mišlju, koji smo u različitim inačicama već analizirali u Wildeovim i Krležinim tekstovima, i pretvara se, iz perspektive te dvojice pisaca, u karikaturu uzornoga građanina koji se u ulozi vojnika posve podredio državi: „Bez nas i bez našeg morala ne bi bilo uopće nikakve civilizacije, i zato je moje stanovište bilo i ostalo: što manje talenta, a što više osjećaja dužnosti!“ (142) Čitajući potom javno ulomke Ramongovih privatnih zapisa, njegov dnevnik, na svojevrsnome vrhuncu te groteskne pogrebne predstave, Warronigg smatra da Ramonga demaskira kao „zakrinkano lice“ (145) raskrivajući „tamnu stranu unutarnjeg moralnog rasula“, no pritom objavljuje Ramongove bilješke koje nalikuju na aforizme i koje ironijski rasvjetljavaju paradoksalnost i besmisao suvremenoga građanskog života upozoravajući na njegovu skrivenu socijalnu tragiku. Warroniggova interpretacija tih zapisaka, prema kojoj su za Ramonga svi njegovi kolege bili „ubojice, varalice na kartama, sifilitici s prorešetanim mozgom“ (146) i prema kojoj su „svi temelji našega sistema“ za njega bili „ljudožderske predrasude“ (147), a sami Ramong „luđak“ (152), neodoljivo podsjeća na Leonea, koji će članove svoje obitelji uporno nazivati ubojicama i varalicama (pa i varalicama na kartama), te će ga već Fabriczy potkraj žustra razgovora pred obiteljskim portretima opisati kao „neugodno nastrano biće“ (300) i prvi mu priljepiti stalni epitet „überspannt“.

No vratimo se s prozne zaobilaznice kojom smo posjetili Leoneova dvojnika Gejzu Ramonga, mladoga matematičara koji je jednako oštrom ironijom secirao lažne kulise oko sebe, ponovno slikaru Leoneu, koji s Angelikom raspravlja o ljudskoj spoznaji te njezin habit(at) naziva „dominikansk(om) kostimiran(om) hijerarhij(om)“ (Krleža 2012: 285) i predbacuje joj da živi „u panceru jedne verbalne laži“, i to „danas, u vrijeme impresionističke palete“ i „u vrijeme bezboznoga simbolizma, u vrijeme infinitezimala“, definirajući suvremenost svoje perspektive, znakovito, najnovijim kretanjima u umjetnosti i matematičkim pojmom, pa se

tradicija i suvremenost sada još jednom sudaraju na način usporediv s kontrastom u Warronigovu govoru. Udubljujući se u svoj portret, Angelika „*gleda u svoju vlastitu prošlost*“ (287) te, kako je u svojoj analizi pokazala Čale Feldman (2012.), opis portreta sadržava više sličnosti s prikazom barunice Castelli, pa ne čudi, što se u nastavku iste didaskalije ističe da se „*u taj tren oglasi klavir Mondscheinsonatom i traje u kontinuitetu dalje od prvoga stavka sve do dolaska barunice Castelli-Glembay.*“ (287) Leone Angeliku, koja promatra jednu verziju sebe u portretu, iznoseći svoju viziju, poistovjećuje s jednom Holbeinovom glavom, zapravo u maniri, kako će je u eseju o Proustu opisati Krleža, „erotičk(e) igr(e) suvremenih intelektualnih velegradskih dekadencija, koja raste s memorijom i sa sugestijom do autosugestivnih asocijacija, koje ponesu čovjeka snagom halucinacije“ (1961: 60) i koju Proust, prema Krležinoj interpretaciji, „pojačava autosugestivnim kulturnohistorijskim lažima, uspomenama i obmanama.“ (*ibid.*) To je još jedan tipični esteticistički potez zaobilaznoga opisivanja u snovitome pretapu s drugim umjetničkim djelom, kojim se neizravno problematizira stabilnost identiteta i zamagljuje granica između stvarnosti i fikcije. Za Leonea u tome trenutku postoje tri Angelike, jedna na portretu, druga pred njime i treća u njegovoj mašti, i to fantomsko umnažanje podriva stabilnost njezina, već i kostimom udvojena ili zakrabuljena i zanijekana, građanskoga identiteta, a tu će nestabilnost ona, uostalom, uskoro priznati i sama, izjavljujući pred Fabriczyjem da je takvo iskustvo samopromatranja gotovo doriangrejevsko: „Gledati ovakav svoj portret sasvim je čudan doživljaj: kao da se čovjek gleda u čarobnom ogledalu: je li moguće da sam to zaista bila ja? Je li moguće da u životu ima distanca iz kojih čovjek samog sebe više ne prepoznaje?“ (Krleža 2012: 289/290) No osim što će i Angelika i Fabriczy razgovor o portretu odmah pretvoriti u spekulacije o njegovoj cijeni i o tržišnoj vrijednosti autora, iz kojega za Fabriczyja proizlazi i njegova umjetnička vrijednost, a Silberbrandt će, nižući citate o ljepoti i o estetici, utvrditi da je portret vjerna slika Angelike kakva je nekoć bila, Leone, suprotstavljajući se i salonskim mišljenjima, i medijskim natpisima, i antičkim autoritetima, posebno se obrušivši na načelo *imitatio naturae*, koje, znakovito, pogrešno pripisuje svetomu Tomi umjesto Seneki, smatra da to nije nikakav portret, nego lakirani *papier-mâché* i engleska razglednica, pa se stoga Angelika u njemu i ne prepoznaje jer nalikuje na papigu i na porculansku bebu, te u konačnici zaključuje da to nije nikakvo slikarstvo. Važno je također primijetiti da Fabriczy, Angelika i Silberbrandt govore o tome *što* portret prikazuje te procjenjuju podudarnost slike i modela, i to modela kakav je navodno danas, kad je duboko dekoltirana prikaza na slici pred njima preodjevena u redovničku haljinu, ili, još zanimljivije, kakvim ga se sjećaju da je bio, navodeći, ponovno znakovito, stalno različit broj godina koji je protekao od nastanka portreta, dok samo Leone govori o tome *kako* je prikaz oblikovan te se

jedini bavi analizom njegove forme. Problem percepcije, istinitosti i pouzdanosti prikaza usredišnjen je tako na više razina u uvodnim komentarima likova o Angelikinu portretu i otvara razgovor o preostalim obiteljskim portretima. Međutim, taj razgovor o estetici ili o malograđanskome manjku osjećaja za estetsko, koji je posljedica nesposobnosti da se napuste postojeće promatračke pozicije i da se razgrade dominantni konceptualni okviri, između ostaloga i zato što se u umjetnosti uvijek vidi samo sadržaj, a nikad forma, ubrzo će se preobraziti u žustru raspravu o moralu, pa će tako i analiza forme postati etičkim pitanjem, što je, napomenimo, za Wildea i za Krležu uvijek i bila, jer upravo sheme, šablone, pa i umjetnički oblici utjelovljuju vrijednosne i ideološke sustave, poput, primjerice, realističkoga komada u tri čina unutar kojega se ne može razriješiti nijedan problem (o čemu svjedoči i kraj drame), ali se njegovom razgradnjom mogu otvoriti neke nove perspektive. Takva je razlika u kritičkoj perspektivi usporediva s različitim vizurama likova okupljenih oko Angelikina portreta. Pitanje je hoće li se zauzeti pozicija Fabriczyja, Silberbrandta, same Angelike ili pak Leoneova perspektiva. No i tada je potreban oprez jer, kako Puba upozorava Leonea još u prvome činu („Lako je tebi govoriti so von oben aus deiner olympischen Perspektive! Da ja imam tvoju rentu, ni ja se ne bih uzrujavao, dragi moj!“; 302) i kako doznajemo iz Leoneova razgovora s ocem o vlastitim ulaganjima, on je sam kompromitiran svojim položajem. Da se teško može istodobno biti iznutra i izvana, čak i kad se tko zavarava da je „samo na proputovanju“, i da treba osvijestiti ograničenost uvida vlastitom privilegiranom pozicijom, kakvu pruža, primjerice, pozamašna renta, svjedoči i rasulo koje svojim intervencijama (u slučaju Rupert-Canjeg) stvara Leone.

Ako se na tragu dosadašnjih uvida još jednom iščita razgovor o slučaju Rupert-Canjeg, pokazat će se da je predmet cijeloga spora način na koji se prikazuje stvarnost ili, poslužimo li se Silberbrandtovim izrazom, upravo „formulacij(a) nesretnoga slučaja.“ (326) Nije slučajno što Puba Leoneu i Leone Pubi odmah, pri početku razgovora o toj temi, jedan drugomu predbacuju da su „iznad svega“. Oni to doista i jesu jer su iz različitih razloga, kao pravnik i kao umjetnik, upućeni u važnost jezičnih finesa i svjesni kako se jezikom oblikuje i preoblikuje stvarnost, pa je stoga znakovito i što Puba nije sudjelovao u uvodnome razgovoru o portretima, u kojemu bi nesumnjivo bio pronicljiviji promatrač i kritičar od Fabriczyja, Silberbrandta i Angelike. Da stvari nisu kakvima se čine, pokazat će se, opet i ponovno, i na primjeru samoga Leonea, koji isprva izjavljuje da je „u toj aferi savršeno dezinteresiran“ (302), navlačeći tako masku umjetnika posve iskopčana iz stvarnosti, koja je oblikovana od svih građanskih predrasuda o umjetniku nezainteresiranome za stvarne probleme. Puba tako izlaže dramski zaplet koji nastaje jer novinari ponovno rasplamsavaju slučaj Rupert nakon samoubojstva

Fanike Canjeg na temelju pisama Antuna Skomraka, koji je radio u Dobrotvornome uredu, u kojemu je barunica Castelli bila predsjednicom. Stvar bi mogla postati vrlo neugodnom i naštetiti ugledu uzornih članova zajednice (mogli bismo pridodati, samim stupovima društva). Svi su već dobro poznati dramaturški sastojci tu, pa ne čudi što dr. Altmann cijelu situaciju naziva „pripoviješću“ (305) i „delikatnim zapletajima“, dok Fabriczy, glavni zastupnik neospornih istina, jasno povlači granicu između istine i laži tvrdeći „jedno je istina, a drugo je Schein!“ (307) da bi Puba potom iščitao novinski članak dramatično naslovljen „Epilog jedne tragedije“. Razgovor o članku i o mogućim pravnim potezima zapravo je nastavak razgovora o prikazu stvarnosti. Ako se uz portrete raspravljalo o prikazu stvarnosti u umjetnosti, sad se raspravlja o prikazu stvarnosti u tisku i u pravu, pa dr. Altmann zahtijeva „Trebalo bi svakako lučiti stvarno od prividnog!“ (314), a Fabriczy zaključuje „kako je u životu sve relativno! Sve vrvu u životu od imponderabilija, a eto iskustvo nas uči da se sve može objasniti i desno i lijevo, konzervativno i liberalno, lažno i istinito! (...) i draga naša Šarlota može se prikazati kao kriminalna bestija koja gazi i ubija ljude i egzistencije“ (314), na što barunica Castelli, iscrpljena cijelom situacijom, podsjetivši na trenutak na obje Krležine Salome, na njemačkome znakovito uzvikuje: „Sve su to samo riječi! Riječi, riječi!“ (314) Njezina osjetljivost za riječi, koja je i povezuje s figurom Salome, bit će uskoro predmetom iscrpnije analize. Puba cijeli problem („ludnicu“, „kloaku“) želi riješiti tako da jezikom, tj. nizom pravnih performativa, uredi stvarnost: „Trebaju štampati izjavu (...) zbog klevete... U izjavi treba razdvojiti obje juridički potpuno nezavisne grupe momenata... Treba citirati sve na sudu utvrđene činjenice... Treba naglasiti, (i dvaput podvući)... bilo (bi) vrlo dobro da se toj protuizjavi priloži ovjerovljeni liječnički nalaz, i da se štampa službeni razudbeni nalaz... zato treba tu gospodu diletantske skribente tužiti zbog klevete...“ (315/316) Ne čudi stoga što didaskalije ističu da „*on virtuožno i vrlo hitro ponavlja sav taj niz poznatih argumenata, iz jedne advokatske visine*“ (316) oblikujući vješto novu priču koja je, kao nova verzija stvarnosti, konkurentna prethodno pročitanoj novinskoj priči, kao što ne čudi ni Leoneov, vlastite jezične materijalnosti svjestan, komentar cijeloga razgovora izrečen nakon što ga Ignjat upita za mišljenje: „Ja mislim, u jednu riječ, da sve te vaše riječi ne stoje ni u kakvoj vezi sa samim događajem!“ (321), na što Fabriczy znakovito zapita „S kakvim događajem? Zar se tu još nešto dogodilo?“ (322), a Puba Leoneovo viđenje situacije znakovito čita kao izraz zaumnoga umjetničkoga rada: „Ti si artist! Poznata je stvar da se Künstleri svemu paranoidno čude! Paranoidi vide u svemu nekakve 'događaje'.“ (322), pa dr. Altmann već izvodi i dijagnozu: „Ja tebe ne razumijem! Ti govoriš tako perverzno kao da si kokainist!“ (323) No kakva je ta Leoneova umjetnički perverzna interpretacija događaja? On cijelu situaciju prikazuje na sljedeći način: „Ja sam rekao toj ženi neka se više ne

ponizuje i neka više ne dolazi! Jer mi je rekla da je u posljednja dva dana bila ovdje sedam puta! Ona me je uvjeravala da bi se sve dobro riješilo kad bi imala svoju vlastitu singericu, a ovako da će se utopiti! A ja sam joj odgovorio neka više ne dolazi, jer, koliko je meni poznato, nju ne će pustiti pred barunicu bez vizitkarte!“ (323) Zatim dodaje da je kasnije otišao u trgovinu, kupio jednu Singer-mašinu i poslao je na njezinu adresu. Ako je prvi dio salonskoga razgovora zapravo uprizorio nadmetanje različitih diskursa za pravo na istinu o jednome javnom skandalu, nastavak razgovora bit će oblikovan kao nadmetanje dvaju diskursa u borbi za moralnu ispravnost u jednome privatnom skandalu. Naime, Silberbrandt u nastavku razgovora s Leoneom otkriva da je čuo njegov razgovor s Fanikom Canjeg i da je čuo kad joj je Leone rekao neka skoči kroz prozor, na što Leone prepričava i taj, ranije prešućeni dio razgovora:

„Ja sam tu ženu molio neka bude pametna i, prije svega, neka se zaludu ne ponizuje! Rekao sam joj da je barunica predsjednica Dobrotvornog Ureda, pa neka napiše na taj Dobrotvorni Ured svoju molbu, neka navede sve svoje razloge, pak će tako dobiti svoju šivaću mašinu. Ona je meni na to odgovorila da je već četiri takve molbe predala, a ja sam sebi ispisao brojeve njenih molbi, i, ako vas zanima, ja vam mogu citirati te brojeve! Evo, molim lijepo: 13707, 14222, 14477, 14893. (...) I kad je ona meni govorila o svojim molbenicama koje leže kod Dobrotvornog Ureda već više od pola godine, i da bi jedna jedina riječ mogla da je spasi, ja sam mislio da govorim s jednom sirotom koja traži barunicu kao dobrotvorku! Na to sam ja njoj rekao: draga moja, dobrotvora kojima se pristupa s vizitkartama, takvih se dobrotvora klonite u vlastitom interesu! I ako vi od ovih dobrotvora očekujete svoj spas, onda vam je bolje da odmah skočite kroz prozor! To sam ja toj ženi rekao i to ne poričem! I ne razumijem koju svrhu ima ova vaša interpelacija?“ (327/328)

Kako se, nakon što se iščita Leoneov opis događaja, ne bismo složiti sa Silberbrandtom, koji takav Leoneov pristup naziva „brutalnim načinom“, premda Leone kasnije (ali očito prekasno) Faniki Canjeg kupuje i šalje šivaću mašinu? Silberbrandt naime tvrdi da je barunica „dobar čovjek, vrlo tankočutan za stradanje bližnjega“ (328), čemu je posvjedočio prateći njezin rad u Dobrotvornome uredu, ali smatra da je barunica s pravom ignorirala zamolbe Canjegove nakon što je ona izgubila na sudu, stoga zaključuje da „gaziti ljude u jednom danom slučaju tjelesno, fizički, nije ni približno tako grešno kao gaziti čovjeka moralno, duševno, idejno!“ (330), na što Leone, koji ga je još na početku drame optužio za izrezivanje citata i za „patrističk(u) filatelij(u)“ (292), zaključuje da zna doslovno unaprijed sve što će Silberbrandt reći i odgovara mu paradoksalnom igrom riječi: „Jede Kanzel ist eine Art Advokatenkanzlei!“ (330) Međutim, od te igre riječima Silberbrandt, koji je u drami oblikovan, kako ga Leone odmah i čita, kao

kolaž istrošenih tuđih misli i vrijednosnih sudova, brani se kako jedino zna i može, ispaljujući gomilu novih citata kojima Leonea optužuje da je u Faniki Canjeg „ubi(o) ideju dobrote, ideju Boga i svake nade!“ (331) Silberbrandt je u svakome smislu zagovornik postojeće moralne hijerarhije i zaštitnik postojećega simboličkog poretka, on o božanskome autoritetu i o društvenoj hijerarhiji govori kao o „strogo discipliniran(ome) sistem(u) u materijalnom smislu“ (*ibid.*), rangira činove „po moralnoj klasifikaciji“ (*ibid.*) te pregledno i savjesno kvantificira „divne kršćanske rezultate“ (333) baruničina karitativnoga rada, a svemu tome Leone suprotstavlja matematiku (!), ističući da bi se i Silberbrandt bacio kroz prozor da živi u materijalnim uvjetima poput onih u kojima je živjela Fanika Canjeg, prevodeći tako cijelu situaciju u glembajevske ekonomske interese. Prije nego što otkrije da pismom može dokazati da je barunica bila Skomrakova ljubavnica te da je i Silberbrandtova ljubavnica, iznosi svoje etičko stajalište: „A vi mislite da su te vaše dobrotvorne parade pod protektoratom barunice Castelli takva jedna svetinja u koju ljudi treba da vjeruju kao u metafizički autoritet i društvenu hijerarhiju? (...) Ali pristupiti takvome stvorenju i kazati mu: čovječe, sjeti se da si ravan onome pred kime se ponizuješ, i ne ponizuj se! Hodaj uspravno, ne plači pred tuđim vratima, jer iza tih vrata za tebe nema nikoga, pljuni i pljusni, ali se ne ponizuj – to po vama znači nekoga moralno zgaziti!“ (*ibid.*) Leoneovo naizgled teško objašnjivo ponašanje (Zašto je okrutno i bešćutno odbio Faniku Canjeg ako joj je za razliku od ostatka svoje obitelji želio pomoći?), kao i popratna elaboracija koja se frontalno sudara sa Silberbrandtovim licemjernim zagovorom kršćanskoga milosrđa i empatije, neobično podsjećaju na, naizgled podjednako skandaloznu, argumentaciju iz Wildeova eseja *Socijalizam i ljudska duša*, koji započinje naizgled posve paradoksalnom rečenicom (na koju bismo rado, poput Fabriczya, u prvome čitanju dometnuli: „Deine Logik wird mir täglich enigmatischer!“, 332): „Glavna prednost koja će proizići iz uspostavljanja socijalizma bit će svakako činjenica da će nas socijalizam osloboditi bijedne potrebe da živimo za druge, koja u sadašnjim prilikama tako mučno tišti svakoga od nas. (...) Većina ljudi zagorči sama sebi život nezdravim i pretjeranim altruizmom (...) Okruženi su odvratnom bijedom, odvratnom ružnoćom i odvratnim gladovanjem.“ (Wilde 1987: 7) Kao što otkriva daljnja Wildeova argumentacija, altruizam, milosrđe i suosjećanje s patnjom loši su jer samo pogoršavaju postojeće stanje, a cilj treba biti obnova društva na način da siromaštvo postane nemoguće. Wilde pritom socijalizam smatra tek fazom koja će dovesti do individualizma, koji bi bio slobodniji, profinjeniji i intenzivniji od današnjega. Bijeda i siromaštvo toliko ponižavaju čovjeka da nijedna skupina nije uistinu svjesna svojih patnja, zbog čega su bitni agitatori, a „siromah koji je nezahvalan, rastrošan, nezadovoljan i buntovan vjerojatno je prava ličnost i krije mnoge vrijednosti u sebi. Kako bilo da bilo, izražava zdrav

prosvjed.“ (*ibid.*, 13) To je upravo stav koji zauzima i Leone Glembay opirući se svojim naizgled paradoksalnim činom i govorom postojećim filantropskim procedurama i dominantnom sustavu vrijednosti, koji patnju i nepravdu perpetuiraju, pa kao što je za Wildea „(s)vako oponašanje u moralu i u životu pogrešno“ (*ibid.*, 26), tako i za Leonea Silberbrandt, koji još od prvoga komentara Angelikina portreta utjelovljuje načelo imitacije i mimetizma, citata i reprodukcije, predstavlja jednu od glavnih meta njegovih ironijskih napada, koji kulminiraju u njegovu svrgnuću s pijedestala moralne uzvišenosti jer „umjetnost je individualizam, a individualizam je sila koja remeti i razgrađuje. U tome je njegova golemo vrijednost. Jer on teži da poremeti monotoniju tipizacije, robovanje običajima, tiraniju navike i svođenje čovjeka na razinu stroja.“ (*ibid.*, 36) Leone se tako kao umjetnik i kritičar, u Wildeovu smislu, suprotstavlja reprodukciji postojećih dobrotvornih procedura i zadržavanju postojećega stanja.¹⁴⁸

Drugi čin započinje razgovorom Silberbrandta i Leonea, koji, problematizirajući istinitost Leoneove optužbe izrečene na Silberbrandtov i na baruničin račun, nastavlja razradu središnje dramske teme o problemu vjerodostojnoga prikazivanja stvarnosti, slikom ili jezikom. Naime, Silberbrandt će predbaciti Leoneu: „sve su te vaše kombinacije bez ikakve stvarne podloge.“ (Krleža 2012: 337) Znakovito je stoga da, kad u sobu dođe Ignjat Glembay, Leone izmišlja da su Silberbrandt i on razgovarali o njemu. Nakon Silberbrandtova odlaska rasprava o istinitosti Leoneovih riječi nastaviti će se između Leonea i oca, koji inzistira na tome da se razjasni je li rečeno istinito, da se konačno razbistri „što je na stvari“ (347), no kad od Leonea ne uspijeva dobiti zadovoljavajući odgovor interpretira njegovo ponašanje razlikom između Glembaja i Daniellija, pri čemu će potonje u četiri navrata povezati s Venecijom, jednim od simbola dekadencije, i optužuje ga da laže, odnosno da proizvodi fikcije, dok Leone nastavlja problematizirati odnos riječi i stvari: „A što bi ti imao od toga, sve da ja tebi i dadem 'juridičku' izjavu da ono nije istina? Bi li se u materijalnom stanju fakata što izmijenilo samo za jedan milimetar? Ja mislim da je poslije svega između nas svaka riječ o tome suvišna!“ (349) Ignjat Glembay prikazuje se u dijalogu kao ljubitelj i gomilatelj skupocjenih stvari, razgovor započinje pitanjima o nécessaireu i o kristalnoj boci tibetanske trave, a Leone, prisjećajući se najranijega djetinjstva, ističe da mu je otac bio stran upravo kao konglomerat najrazličitijih

¹⁴⁸ U Wildeovoj epistoli *De Profundis* možemo pročitati: „Većina ljudi su drugi ljudi. Njihove misli zastupaju mišljenja nekog drugog, njihov je život mimikrija, njihova strast su citati. Krist nije bio samo najveći individualist nego i prvi individualist u povijesti.“ (1987: 203) Ostvarujući u sferi ljudskih odnosa „imaginativno suosjećanje“ (195), koje je za Wildea jedinom tajnom umjetničkoga stvaranja, Krist se, kao prvi i najveći individualac u povijesti, poistovjećuje s idealom umjetnika, pa ne čudi ni paradoksalni obrat u odnosu na uobičajenu predodžbu, prema kojemu „(nj)egova primarna želja nije bila da popravlja ljude, baš kao što nije bila ni da ublažava patnje. (...) On ne bi mnogo držao do Društva za pomoć zatvorenicima niti do drugih sličnih modernih pokreta.“ (218)

stvari: „tvoji sapuni, tvoja engleska kolonjska voda, tvoj duhan, tvoji mirisi“ (357). Ignjat, čiji je idiolekt obilježen prikladnim kapitalističkim leksikom („tako to ne ćemo likvidirati! Ti ćeš lijepo prije toga položiti svoje račune...“, 366), Leoneov umjetnički rad iz svoje merkantilističke perspektive pejorativno prikazuje kao traćenje vremena kojim se ne stvara nikakva vrijednost: „Samo se tu igraš tim farbama. (...) Nikada nisi ni jednu stvar ozbiljno uzeo u svoje ruke! (...) Ni jednog krajcara nisi privrijedio...“ (360), prikazujući se kao Wildeov *čovjek od akcije*. No kontrast između građanina i umjetnika, kako ga opisuje Ignjat, ne proizlazi samo iz načina života nego i iz načina govora i iz odnosa prema riječima: „Mi smo solidni konzervativni građani i za svaku svoju riječ nosimo punu formalnu i džentlmensku odgovornost! Što je tebi dalo prava da se na ovaj – ne ću da kažem kakav – način izraziš pred Silberbrandtom i pred Fabriczyjem o mojoj supruzi?“ (350), ali i iz odnosa prema stvarnosti: „Svi ste vi Daniellijevi psihopati, te na svojim suludim i bizarnim opažanjima gradite nekakve optužbe u zraku! Sve su to magle i paučine! (...) Sve to što ti buncaš bolesni su moždani!“ (355/356) Novim poligonom za borbu oko razlikovanja stvarnosti i fikcije ubrzo postaje barunica Castelli-Glembay, čiji identitet, kao i Angelikin na početku drame, Leone dovodi u pitanje („Tko je ona? ‚Ima li tko uopće pojma tko je ona?‘“ [358], „Toj ženi ni imena se ne zna i krsni list joj je falsifikat, a vi je zovete barunicom?“ [369]), ističući pritom da je sam Ignjat žrtva fikcije („Sve je to predstava. Ti predstavljaš bankira Glembaja koji traži formalnu juridičku mogućnost da spere jednu klevetu sa svoje metrese!“, 357/358) i podsjećajući nas pritom na značenje motiva marionete u Wildeovim i u Krležinim tekstovima te na Wildeov uvid da samo *čovjek od akcije* ima više iluzija od sanjara. Uostalom, Leone će kasnije Angeliki priznati da se, dok se prepirao s ocem, zapravo „tukao s jednom fikcijom“ (406) jer ni Ignjat nije ono što se činilo da jest, a Leoneovo priznanje da je s barunicom Castelli i sam imao aferu prouzročit će Ignjatovu smrt na kraju drugoga čina.

Zavirimo li u prozu *O Glembajevima*, bolje ćemo upoznati upravo fikcijsku stranu barunice Castelli, koju u drami raskrinkava Leone. Naime „barunica Castelli bijaše u našim malograđanskim relacijama oko Devetstote otprilike ono što su mnoga gospoda onog zbuđenog vremena sebi predstavljala pod likom ‚demonске žene‘.“ (Krleža 2012: 38) Ona je opisana kao „kakav suvremeni engleski portret“ i „kao slika što se sviđa diletantima“, ona vjeruje „da su užici i životne radosti njene vlastite ličnosti jedino mjerilo stvari i događaja“ (39), a kada se retrospektivno vratimo u njezinu mladost doznajemo da je kao siromašna djevojka doživljavala „miris šume tako neposredno kao da nije prosjak koji se skita gladan po gradskim ulicama, nego prava šumska zvjerka (...) Osjećala je kako je tijelo toplo, kako krv kola u žilama, kako su vlastite njene kretnje pružive kao u mačke, kako su joj nagoni divlji i slijepi“

(39), pa je tako konstruirana poput kakve esteticističko-vitalističke zvijeri, oblikovana po uzoru na predloške fatalnih žena, podsjećajući pritom i na obje Krležine Salome. Dapače, čitamo da barunica Castelli vjeruje da je tajnovita ženska duša „u kultu tog tjelesnog nečeg, u tom *larpurlartizmu tjelesne forme* što uživa sama u sebi kao angora-mačka“ (40, istaknuo I. M.), pa ne čudi što će se u drami takvom protejskom vještinom preoblikovati pred Leoneom govoreći mu baš ono što on želi čuti. Poput svećenice vlastitoga tijela ona njegu za svoj izgled razvija u cijelu znanost, stoga se opisuje gomila skupocjene i ekstravagantne kozmetike koja podsjeća na opsesivno kolekcionarstvo rijetkih i egzotičnih predmeta Des Esseintesa ili Dorian Gray. U paradoksalnome je kontrastu s njezinom opsesijom vlastitim tijelom „dašak nečeg nadzemaljski poetičnog u njoj i njenoj tajnovitoj pojavi“ (41), pa je tako prikazana kao mozaik asocijacija na umjetnička djela koji samu sebe doživljava kao krotiteljica panteru (a i ta usporedba podsjeća na prikaz glumice milostive R. Štolcerove, koja se u glembajevskoj prozi *Pod maskom* pred publikom osjeća kao da je krotiteljica zvjeradi, što barunicu Castelli čini samo još samosvjesnijom izvođačicom) i „sve to tjelesno zbivanje ona je shvaćala neposredno, poslovno i stvarno“ (42), poput umjetničkoga djela po ukusu diletanata koje se pustilo u promet. I doista, kad se opisuje društveni krug kojemu je pripadao prvi baruničin suprug, doznajemo da su se ta „gospoda zgražala nad različitim oblicima secesionizma“ (43) i da su opsesivno gomilala skupocjene predmete poput knjiga uvezenih u kože najrazličitijih životinja, kineskih drvoreza, gotičkih rezbarija, lakiranih kineskih kutija i demonskih maski sa Sumatre, Jave i Bornea itd., itd., itd. tragično svjesni da „Sve se može kupiti!“ (44), pa je i barunica Castelli, čini se, samo još jedan ekstravagantan, neobično zavodljiv dekorativan predmet koji se može kupiti i smjestiti u postojeću zbirku. Ona se, uostalom, čak i nakon strašne željezničke nesreće, kad su je izvukli ispod spavaćega vagona, brinula samo „Da li rese na njenom pahuljičavomekanom engleskom pledu padaju pravilno i hoće li njena gola noga pod tom draperijom izgledati dovoljno dekorativno?“ (38).

Ne čudi stoga uopće što su Leoneova reakcija na Angelikin portret, na tu sliku koja se tako dopada diletantima oko njega, i Leoneova reakcija na barunicu Castelli usporedivi. No premda je za Leonea barunica Castelli od početka doista, kako je opisuje i prozni tekst, „slika što se sviđa diletantima“, on postupno tek u trećemu činu osvještava njezinu retoričku vještinu i njezinu glumačku moć, koje Castelli također duguje umjetničkomu djelu, i to figuri fatalne žene kakav je Krleža preoblikovao u likove svojih Saloma, kako se pokazalo, pod Wildeom utjecajem. Leoneov razgovor s barunicom Castelli, naravno, ponovno uprizoruje složenu raspravu o istini, o istinolikosti i o identitetu. Leoneovu strategiju demaskiranja govorom, kojom se konvencionalna značenja i vrijednosti izokreću u svoje suprotnosti i koju svi drugi

likovi doživljavaju kao znak psihičke nestabilnosti i ludila (prethodno će mu i Ignjat predbaciti: „Ti si luđak! Ti nemaš nikakve predodžbe o značenju svojih riječi! Znaš li ti uopće što ti laješ?“, Krleža 2012: 366), barunica Castelli poistovjećuje sa slikom iskrivljenoga zrcala („Vi sve iskrivljujete wie ein Zerrspiegel!“, 394) jer Leone je doista istodobno i zrcalo i kritičar svoje sredine, što se očituje i u stalnome prepoznavanju i neprepoznavanju u članovima svoje obitelji te najčešće tumači kao osnova njegove egzistencijalne i identitetske krize. Način na koji barunica Castelli govori o svojem odnosu s Leoneom podsjeća na način na koji Angelika govori o duhovnosti: „Prvi i posljednji put u životu ja sam onda bila izgubila sebe, ja sam stala da se dižem, prvi put bila sam potpuno zaboravila ono obično, senzualno, bila sam s vama tada doživjela ono nematerijalno“ (395). Taj doživljaj Castelli zatim suprotstavlja komentarima o svojoj burnoj prošlosti, o svojem braku s Glembayem kao o financijskoj transakciji te o svojoj zgroženosti nad činjenicom da je njezin sin Oliver „čisti, izrezani“ Ignjat Glembay, pa ta navodna priznanja servira pred Leoneom kao skladno aranžiran iskaz koji sadržava sve ono što on i sam želi čuti. Barunica Castelli tako navlači masku žrtve društvenih i ekonomskih okolnosti preispisujući Leoneov prikaz, koji ju je tijekom svađe s ocem naslikao kao ženu sumnjive prošlosti i kao kurvu, u intimnu ispovijest o skromne podrijetlu i o teškome braku. Stoga je znakovito da Leone, kao i na početku drame, omamljen tom ispoviješću o mračnoj prošlosti, tipičnom za tipičan lik kasnoga 19. stoljeća, konstatira „Sve je to mutno!“ (399)¹⁴⁹ Dolazi Angelika, sluga obavještava barunicu da je zovu iz banke i Leone sam nastavlja razgovor s Angelikom. Leone Angeliki priznaje da „U Glembajevima ja sâm sebe gledam kao u ogledalu!“ (403), na što ona odgovara, parafrazirajući zapravo baruničin komentar o zrcalu, „Ti voliš paradokse i ti sve iskrivljuješ.“ (403) Tijekom razgovora s Angelikom „to prljavo, mutno, bezdano“ (408) u Leoneu tumači se kao psihički kompleks, kao nagon koji se ne može racionalno objasniti. Međutim, razgovor u kojemu Angelika uspijeva primiriti Leonea prekida „furiozan“ (409) povratak barunice Castelli, koja je sva „deranžirana“ i „u prvi momenat čini dojam luđakinje“, ona proziva mrtvoga Ignjata jer ju je okrao i predbacuje Angeliki da je lažna svetica koja ljubi s kardinalom te upućuje Leonea i Angeliku u Stundehotel te ta riječ, koju Leone prvi rabi govoreći ocu o baruničinu podrijetlu, a potom je ona upliće i u priznanje o svojoj prošlosti, „otvara Leoneu oči.“ (411) On je optužuje da se u prethodnome razgovoru

¹⁴⁹ Čale Feldman u svojoj interpretaciji u liku barunice Castelli prepoznaje još mogućih predložaka, Wedekindovu Lulu, koja figurira kao „ekspresionistička *imago* naizgled oprečnih asocijacija ženske seksualnosti uz materijalizam, prikovanost uza zemlju i kapitalistički fetišizam robe, u koji će se, paradoksalno, modernistička estetizacija figure prostitutke i previše lako uklopiti“ (2012: 193), pa ne čudi što Leone na kraju „poput Wedekindova Jacka Trbosjeka škarama pokuša rasparati tajnu Šarlotina ukletog zavodništva“ (202), ali i junakinje *film noir*a, u Žižekovoj interpretaciji.

zakamuflirala poput sipe, da se sakrila u svoje laži, naziva je rafiniranom papigom i optužuje za verbalnu mimikriju, kojom se, mogli bismo pridodati, od Leoneova iskrivljenoga zrcala uklonila predmetnuvši pred njega drugo, aranžirajući za njega od njegovih vlastitih riječi, koje je dočula iz svađe s Ignjatom, verziju stvarnosti koju je htio vidjeti. Kako sada ispravno čita Leone: „Sve ono što ste vi tu meni jutros govorili, to su bile moje vlastite noćasne riječi: i ja sam sâm sebi povjerovao.“ (411) Taj majstorski potez vrhunske glumice dostojan je doista nasljednice Krležinih Saloma, nenadmašnih govornica i jezičnih manipulatorica koje vješto čitaju i tumače muškarce oko sebe znajući da ništa nije kakvim se čini. Međutim, barunica Castelli iskrojila je samu sebe prema pomodnim uzorcima i istrošenim šablonama koje su se komercijalizirale unizivši umjetnost na razinu obične robe, pa kritičar i umjetnik Leone – za kojega ni Angelikin portret nije ništa više nego lakirani *papier-mâché* i engleska razglednica – na kraju razrezuje njezin, već deranžirani i dearanžirani, verbalni kolaž osvijestivši da se pod naslagama tuđega govora doista ne krije ništa.¹⁵⁰

U izloženome čitanju nastojalo se pokazati da se svi Glembajevi postupno raskrinkavaju upravo kao književni likovi iskrojani prema različitim predlošcima tipičnima za književnost visoke građanske kulture i da se predstava Krležina dramskoga teksta može čitati i kao kazalište papirnatih izrezaka, čiji je pravno-ekonomski leksik tek rekvizit koji ih približava njihovim knjižkim prethodnicima. Pretvorivši građansku civilizaciju u kazalište lutaka, Krleža bira formu psihološke drame kao reprezentativni izraz te civilizacije, kao utjelovljenje njezina sustava vrijednosti i kao znak njezine opsesije pouzdanošću prikaza, akribičnim raščlambama, pozitivističkim klasifikacijama i identitetskom stabilnošću, da bi je onda neumorno razgrađivao. *Gospoda Glembajevi* drama su u kojoj se temeljni stupovi građanskoga društva raskrivaju kao fikcije i urušavaju, drama u kojoj nitko od likova nije ono što se misli da jest i u kojoj se odnos stvarnosti i njezinih raznovrsnih prikaza neumorno uprizoruje kao složen problem. Krleža nasljeđuje i tipičnu modernističku opreku između umjetnika i građanina oblikujući kritičara postojećega simboličkog poretka kao hipersenzibilnoga slikara i intelektualca, koji je svojom rentom i svojim novčanim transakcijama, doduše, i sam kompromitiran i prepleten s buržujima, premda sebe uporno povezuje sa starom patricijskom obitelji s majčine strane i s čistoćom njihova naslijeđena kapitala, što je jedan od razloga njegove identitetske krize u drami, ali u različitim inačicama i jedan od temeljnih paradoksa

¹⁵⁰ Zaklavši barunicu Castelli, umjetnik Leone postaje i zločinac Leone, pa osim što se, još jednim (ne)prepoznavanjem potvrđuje kao „čisti, nepatvoreni, stopostotni Glembay“, može se još jednim (ne)prepoznavanjem pričiniti i u figuri umjetnika zločinca, koju je Thomas Mann neumorno oblikovao i preoblikovao služeći se dendijem, Wildeom i Grayem kao modelima (usp. Bridgwater 1999: 224).

svakoga modernističkog umjetnika, pa i Krleže, čije umjetničko djelovanje proizlazi iz građanske kulture i recepcijski ovisi o njoj, kakva god bila njegova politička uvjerenja, zbog čega, uostalom, Krležin odnos prema esteticizmu ostaje ambivalentnim čak i nakon 1945. godine. Čini se, zapravo, da se lik Leonea Glembaya može čitati kao pozicija Wildeova kozmopolitskog kritičara, kakvom ju je u svojoj sjajnoj studiji o Wildeovoj filozofiji umjetnosti prikazala Julia Prewitt Brown, pokazujući pomnim čitanjem njegovim tekstova da se Wildeov esteticizam ne može reducirati samo na zagovor dominacije ljepote i autonomije umjetnosti lišen svih drugih interesa jer je za Wildea estetska imaginacija središnja, no ne i odvojiva od sfere moralnoga i duhovnoga života. Prewitt Brown tvrdi da za Wildea estetsko ne nadilazi, nego preobražava etičko: „Wilde samosvjesno uprizoruje transcendentnu 'laž' umjetnosti, laž koja zaslužuje da je se brani čak i ako je jedini razlog to što upozorava na još mnogo prisutniju i opasniju iluziju da *stvari kakve jesu* predstavljaju cjelovitu istinu. *Stvari kakve su mogle biti, kakve su nekoć bile* i *kakve bi mogle biti* igraju važnu ulogu i u Wildeovoj etičko-estetičkoj meditaciji o vlastitome životu. Što god se može reći o Wildeovim namjerama, ne može se tvrditi da je 'bijeg' od života u umjetnost jedna od njih jer umjetnost je za Wildea jedina pojava koja život čini prepoznatljivim.“ (Prewitt Brown 1997: 2) Razgrađujući svojim paradoksalnim i antinomijskim izjavama svaku općeprihvaćenu istinu te razobličujući sve prikaze događaja i sve identitete svojim iskrivljenim zrcalom, što ga za okolinu pretvara u „neugodno nastrano biće“, Leone ne napušta samo okvire uskoga nacionalizma, što je za Prewitt Brown preduvjet kozmopolitske kritike (Leone je, uostalom, godinama živio u Engleskoj, u Firenzi i u Parizu), nego i sve poveznice sa svojim građanskim identitetom, pokušavajući se, u stalnoj borbi sa samim sobom, više ili manje uspješno, distancirati i od sebe, i od obitelji, i od klase, i od institucija koje čine nacionalnu državu. Prisjetimo li se ponovno analize razgovora o Angelikinu portretu u prvome činu, u kojemu samo Leone komentira formu, dok drugi razglabaju o sadržaju portreta, valja istaknuti da Prewitt Brown ističe da se samo pravi estetski kritičar bavi formom jer u kulturi opsjednutoj utilitarizmom upravo forma razlikuje umjetnost od svih drugih vrsta proizvodnje značenja koje se s njome natječu. Leone jedini raspolaže osjećajem za lijepo i jedini nastupa kao kritičar obiteljskih portreta, već prvom svojom rečenicom („Mutno je sve to u nama...“) prikazan je kao kontemplativni sanjar, koji svoj pogled, za razliku od svih ostalih likova, usmjerava prema unutra, pa je tako isprva distanciran i tijekom rasprave o slučaju Rupert-Canjeg, a kad ga Ignjat pita za mišljenje, iznosi kritiku događaja koja ostalima djeluje kao nerazumljiv govor luđaka baš zato što nije posve filtrirana sitom njihovih standarda i kategorija, pa je u Wildeovu smislu stoga tim objektivnija što je subjektivnija, te ne čudi što će Leone uskoro oštroj ironiji podvrgnuti baš Silberbrandta, koji je konstruiran kao katalog vrlina

i lutka punjena citatima, tuđim samostalno nepromišljenim mišljenjima. Leone se tako izravno suprotstavlja nekritičkoj reprodukciji postojećih procedura ponašanja kao umjetnik/kritičar koji upravo zahvaljujući mašti može zamisliti nov prostor koji bi omogućio promjenu, kako moralnu tako i ekonomsku, riječima Prewitt Brown: „Mašta političkoga ekonomista mora biti radikalno izmijenjena prije nego što je etička promjena moguća, a takvu promjenu donosi samo umjetnost, ne propovijed.“ (1997: 42) Ako *Gospodu Glembajevu* čitamo kao žanrovski hibridan tekst koji i sam nastaje raspisom postojećih šablona u umjetnosti, kao tekst koji problematizira mogućnost objektivne spoznaje i vjernoga prikaza, pa se u skladu s temom i sam pretvara u filozofski esej u dijaloškome obliku koji glumi modernu građansku dramu, podsjećajući na Wildeov uvid da se umjetnost temelji na ponavljanju, a kritika na stvaranju novih forma, posebno će zanimljivom biti i, inače dramaturški nefunkcionalna i gledatelju zamorna, uvodna scena trećega čina, u kojoj Puba, dr. Altmann i Silberbrandt iznose pravni, medicinski i religijski diskurs o smrti ukrštajući različite perspektive i obavijajući neizraziv fenomen mrežom floskula, teorija i citata, dok Leone, posve udubljen u svoj rad, crta ugljenom posmrtnu masku svojega oca. Leone pritom, baš kao Wildeov umjetnik, taj događaj kritički čita i promišlja, ovladava njime umjetničkim sredstvima i daje mu oblik, koji okupljenim likovima koji su dotad parafrazirali davno poznata stajališta (Leone će Altmannu reći: „Ti i Silberbrandt i Puba savršeno ste slični. Za Silberbrandta je čitav problem u sedam sakramenata, za Pubu u cestoredarstvenom redu, a za tebe u štofvekslu!“; Krleža 2012: 383) omogućuje da cijeli događaj vide na nov način. Razgovor likova o smrti tako ponovno pokazuje da u postojećim registrima znanja građanskoga društva nema apsolutne istine, ali i da umjetnost, barem na trenutak, može razgrnuti zastor koji krije čak i najmračnije tajne. Premda nam Leoneov crtež, znakovito, ostaje nevidljiv, njegov govor, nakon što ga dovrši, svojom lirskom intonacijom ponovno se, čini se, približava istini smrti (i života?) najbliže što joj se uopće može prići: „U smrti rastapaju se stvari kao cukor u kavi. Smrt je zapravo vrlo duboka: u nju se ulazi kao u zdenac kada je ljeto. Vani ostaje vedrina, miris trave, a u smrti je vlažno i tamno kao na dnu zdenca. Ledeni dah groba vonja iz mrtvačkih usta. A onda poslije svega ostaje groteska: crni salonrok na bijelom platnu. I tko bi mogao da dematerijalizira taj crni salonrok na bijelom platnu, da to dematerijalizira i prenese na papir?“ (381) Leone samom svojom prisutnošću među Glembajevima, kao što se iz prethodne analize moglo vidjeti, stalno aktualizira problem vrijednosti. Verbalni sudari Leoneovih komentara i govora drugih likova, osobito Fabriczyja, Silberbrandta i Pube, zapravo uprizoruju sraz uhodanih komunikacijskih obrazaca, poznatih i ovjerovljenih diskursa s paradoksalnim jezikom koji stalno izokreće poznate sheme, pa se nerijetko čini da se pred nama uprizoruje kontrast između korisne i nekorisne informacije, jer

sve što iskazuju drugi likovi navodno su objektivne istine, dok je iz iste perspektive sve što govori Leone navodno izraz subjektivnoga i poremećenoga doživljaja. Umjetnik/kritičar/Leone tako svojim jezikom prokazuje vrijednosni sustav konzumerističkoga društva kasnoga 19. i ranoga 20. stoljeća, u kojemu, zahvaljujući prevlasti empirijskoga i pragmatičnoga pristupa, vrijednost pozitivne činjenice raznolikih, navodno istinolikih, tekstova posve preteže nad naizgled beskorisnom informacijom umjetničkoga teksta. Upravo stoga, kako tumači Prewitt Brown, Wilde inzistira na tome da život oponaša umjetnost jer umjetnost stvara raznolike nove forme i omogućuje da se život sagleda na drukčiji način, pa i da se navodna životna stvarnost prepozna kao fikcija (1997: 69 i d.). Paradoks je Wildeova inzistiranja na autonomiji umjetnosti i na njezinoj antimimetičnosti, kao i u Krležinoj argumentaciji u *Ljubljanskome referatu*, koji Suvin stoga simptomatično ima potrebu razjasniti baš člankom o Wildeovoj estetici, u tome što je neovisnost umjetnosti o društvu, tj. o naslijeđenome moralu, o općeprihvaćenim običajima i o dominantnome sustavu vrijednosti, preduvjet da i dalje ostane relevantnom u ekonomiji masovne i komercijalne proizvodnje. Ta izdvojenost omogućuje slobodno kritičko preosmišljanje postojećih šablona i shema, pa i otkrića novih etičkih mogućnosti, kojima ona povratno može utjecati na stvarnost: „Građanska klasa od te boemske, larpurlartističke bezidejne umjetnosti, osim što je trgovala tim slikama posthumno (poslije tragične smrti slikara vrlo unosno), nije imala mnogo. (...) Bespredmetna, dakle, za građansku klasu kao propaganda, isključivo dekorativna kao sastavni dio pokućstva po enterijerima, ova umjetnost nije postala masovnom nikada, a ukoliko u njenim motivima ima realističke poezije, a po svojim velikim imenima ona doista jeste realistička i poetska, ona ni po čemu nije nestvarna.“ (*Ljubljanski referat*, 1988: 23) Realistička, naravno, kako se već pokazalo na primjeru jednoga od ranijih zapisa iz *Davnih dana*, može biti samo „po svojim velikim imenima“ i pritom je ujedno „i poetska“ jer samo stvaratelj svojom individualnošću može dati objektivni prikaz svojega subjektivnog doživljaja, na način na koji je i Wildeova kritika uvijek tim objektivnija što je subjektivnija, opirući se zadanim modelima uobličavanja. Ne čudi stoga ni Leoneova kritička netrpeljivost prema barunici Castelli, toj „sli(ci) što se sviđa diletantima“ (Krleža 2012: 38), koja je bila „otprilike ono što su mnoga gospoda onog zbunjenog vremena sebi predstavljala pod likom 'demonске žene'“ (38), koja se već u svojemu prvom braku pustila u promet u konzervativnim krugovima kolekcionara lijepih i ekstravagantnih umjetnina koji sve mogu kupiti i koji „nisu imali uglavnom što da kažu sebi“ (43) te koja se zanosila radošću „Mode kao takve.“ (45)

Vjerojatno je simptomatično što je baš drama, koja je pretvorena u oznaku autorova realizma, konstruirana kao rasprava o odnosu stvarnosti i jezičnoga/slikovnoga prikaza te

stvarnosti, o (ne)mogućnosti da se jezikom iskaže istina i o mehanizmima kojima različiti diskursi na raznolike načine uobličavaju iskustvo koje uvijek izmiče objektivnom prikazu. Leone na samome početku suvremenost trenutka iz kojega govori definira upravo aktualnošću impresionizma i simbolizma, dviju antimimetičkih umjetničkih pojava, pa o portretima iz te perspektive govori posprdno jer tema toga razgovora nije samo što glavni lik svoje rođake smatra ubojicama i varalicama nego i to što ih smatra loše naslikanima, što njihove prikaze smatra prikazama raskrinkavajući nužnu laž koja se krije u svakome navodno vjernom i objektivnom prikazu. Na sličan način Silberbrandt, koji zauzima ulogu moralne vertikale, nije ismijan samo kao baruničin ljubavnik nego je razotkriven i kao citatni kolaž tuđih misli irelevantnih u aktualnoj situaciji. Prikaz skandala Rubert-Canjeg iz perspektive socijalističkoga tiska u formi novinskoga članka ili iznesen u Pubinoj pravnoj reinterpetaciji ili u obliku Silberbrandtove propovijedi upućene Leoneu relativizira se i samim tim nizom konkurentnih prikaza koji se sudaraju, ali dodatno i Leoneovim začudnim tumačenjem, koje je naizgled posve lišeno etičkih obzira da bi se ubrzo pokazalo da samo napušta etički obzor preostalih likova. Međutim, problem istinitosti kao problem relacije između iskaza i događaja, prikaza i stvarnosti, od prve je Leoneove rečenice povezan i s nepodudarnošću pojedinca sa samim sobom, simbolički označen kao ono što se najčešće naziva identitetskom krizom modernoga junaka. Tako Angelika nije ono što je bila, premda se ni mišljenja drugih likova o tome što je točno bila uopće ne podudaraju, ali nije ni ono što sada navodno jest, na što uporno upozorava Leone, barunica Castelli ono je što pojedini trenutak i pojedini sugovornik zahtijevaju da bude, pa tako stalno rearanžira vlastite identitete poput vješte glumice i dostojne nasljednice figure fatalne žene, čija se moć, za Wildea i Krležu, krije u njezinu jezičnome umijeću i u njezinoj jezičnoj samosvijesti, no i Leone se redefinira ili prepoznaje u sukobu s vlastitim ocem otkrivajući da ni on ni njegov otac nisu onakvima kakvima se čine, Ignjat Glembay ima bitno različit javni i privatni identitet, Leone i jest i nije Glembay. Svi ti likovi neprestano izmišljaju i prekrajaju svoje i tuđe prošlosti, preoblikuju svoje životopise i mijenjaju maske. No to nije neobično za umjetnost građanske kulture, barem ako je suditi na podlozi Krležine analize, jer već spominjani otvorenost, kolebljivost, višestruka rješenja i znakovi pitanja, tipični za ta umjetnička djela, koja Krleža prikazuje metaforom „mutnog“, kao glavnom oznakom građanske kulture, zapravo je izraz činjenice da je „to vrijeme preživjelo samo sebe bez vlastitoga lica, osuđeno na likvidaciju prije vlastite umjetničke sinteze. To je vrijeme bilo u teškom organskom stvaralačkom protuslovlju sa samim sobom.“ (*Predgovor Podravskim motivima*, 1963: 324) Stoga ne čudi ni da u kreativnoj razgradnji umjetnosti toga razdoblja

nitko nema vlastito lice, koje već ne bi bilo posuđena književna maska, i da nitko ne uspijeva izbjeći dubinsko protuslovlje, koje je obilježje epohe.

Gospodu Glembajevu tako bismo mogli čitati i kao Krležin kritičko-umjetnički i umjetničko-kritički odgovor na izazov pred koji je Wilde stavio suvremenu fikciju u eseju *Kritičar kao umjetnik*. Naime, Gilbert, konstatiravši da „(b)udućnost pripada upravo kritici“ (Wilde 2009: 143), ističe da stvaranje može opstati samo bude li kritičkije nego što je danas, pa onaj tko u suvremenosti želi uzbuditi fikcijom mora „nam ili dati potpuno novu pozadinu ili nam otkriti najdublju srž čovjekove duše.“ (144) Ako se prisjetimo da Krleža u eseju o Proustu, koji je zapravo analiza djela najboljih pisaca građanskoga života, ističe da je „Proust (...) spram realne ili socijalnodruštvene strane svojih tipova savršeno politički indiferentan, da, zapravo više od toga: slijep...“ (1961: 74) i da, ignorirajući tu stranu života, „platnenim vrećicama pješčanog balasta štiti svoje konstrukcije od poplave, što postepeno sve više raste“ (92), čini se da se upravo problematizacijom skandala Rupert-Canjeg u Krležino kazalište građanskoga života uvozi novi sloj kulisa, nova pozadina, dok je igra opsesivnom, kako je i Hugo Klajn pokazao, freudovskom psihoanalizom nadahnutom, unutrašnjom psihološkom dramom likova, pokušaj da se zadovolji potreba za umjetničkim poniranjem u srž čovjekove duše. Međutim, i uz spomen psihoanalize potrebna je zadržka jer i od nje se može kritički distancirati kao tek od jedne moguće pomodne zakrpe koju je proizvela upravo građanska kultura u uzaludnome pokušaju da pokrpa vlastite unutrašnje rascjepa i vlastita protuslovlja.¹⁵¹ Tako iščitana Krležina drama nije obračun s građanskom klasom samo na razini motiva i tema, prikazujući dekadenciju i degeneraciju ugledne i moćne obitelji, nego i na razini forme, neumorno i kreativno razgrađujući najraznolikije sheme i šablone koje utjelovljuju i reproduciraju građansku ideologiju, počevši od književne vrste koju tekst na sebe navlači kao varljivu masku, pa svojim mehanizmom neumornoga rastakanja tako podsjeća i na *Legendu*, u kojoj se izokreću svete istine i podrivaju temelji moralnoga sustava europske građanske civilizacije.

¹⁵¹ Ističući u dnevničkom zapisu iz 12. srpnja 1942. godine, očito na tragu Freudovih interpretacija u *Tumačenju snova*, da „(d)ojmovi u snu nisu zagonetke“, (kao što ni tumačenje umjetničkoga djela nije tek odgovor na Sfinginu pitku tajnu, dometnuo bi Wildeov Gilbert) pripovjedač zaključuje: „Da od freudizma nije postao dućan, da se psihoanalizom nije počeo tjerati unosan obrt, moglo se od takozvanog dubinskog zaronjavanja u nepoznato stvoriti nešto što bi se doista moglo prozvati lijekom protiv moralne glavobolje.“ (1977a: 117) Taj zapis, naravno, ne treba shvatiti kao negaciju psihoanalize, on, uostalom, pripada dnevniku koji je ispunjen raznolikim snovima i koji rad sna mjestimice pokušava pretvoriti u rad teksta kojim će se razriješiti stari problem odnosa stvarnosti i njezina prikaza. Ono što se osuđuje, nije Freud, nego freudizam, još jedna pretvorba zavodljive teorije i prakse u unosnu šablonu, u niz zagonetki koje imaju jednoznačna rješenja. Uostalom, može se uspostaviti paralelizam između Krležina ambivalentnoga odnosa prema esteticizmu, koji izrasta iz građanske kulture kao njezina kritika, i ambivalentnoga odnosa prema psihoanalizi, koja također izrasta iz građanske kulture rastvarajući je iznutra, sa svim proturječjima koje to podrazumijeva.

5. ZAKLJUČAK

Uvodna interpretacija Ujevićevih i Matoševih tekstova pokazala je da je Wilde u podlozi Matoševe problematizacije autorstva, koje je Matoš, djelomično i po uzoru na Wildea, koncipirao kao složenu samostilizaciju i kontinuiranu izvedbu vlastitoga autorskog lika, koji mu je trebao omogućiti da lakše izbjegne pritiscima građanskoga društva, njegovu determinizmu i zahtjevima za istinolikošću i utilitarnošću. Ekvivalentni su postupci takvoj strategiji neprekinutoga samopreoblikovanja u javnome životu u Matoševim književnim tekstovima motivi dvojništva i decentriranoga identiteta u kratkoj prozi te figura maske u lirici, pa bi ih stoga na tragu uvida izloženih u ovome radu bilo vrijedno dalje nastaviti istraživati. Završni je zaključak prvoga poglavlja da je upravo Matoševa problematizacija autorstva i identiteta jedan od ključnih Matoševih doprinosa modernizaciji hrvatske književnosti početkom 20. stoljeća, na podlozi koje su i Ujević i Krleža oblikovali složene autorefleksivne i autopoetičke igre kojima su unedogled raspisivali i preispisivali vlastite autorske instance u književnim, ali i u neknjiževnim tekstovima, što se na Krležinu primjeru i pokazalo u trećoj cjelini ovoga rada.

Osim što je demonstrirala na koje sve načine autorski identitet i za Wildea, i za Matoša, i za Ujevića podliježe stalnim preoblikama, prva cjelina nastojala je analizirati i tekstne strategije tipične za esteticistički stil u kontekstu hrvatske moderne. Esteticizam je stoga povezan s Matoševim pojmom artizma, a Matoševa dvorazinska kritika, koja obuhvaća i analizu autorova pozicioniranja u književnome polju i procjenu estetske vrijednosti njegova djela, oprimgjerena je Matoševim osvrtom na Vojnovićevu *Gospođu sa suncokretom*. Matoševa lirska i dramska parodija Vojnovićeva komada, kao i negativni Ujevićevi, Krležini i Begovićeви osvrti, interpretirani su kao višestruko simptomatičan izraz književne i kulturne kritike koja osuđuje Vojnovićevo dodvoravanje zahtjevima publike i tržišta. U Vojnovićevoj drami *Gospođa sa suncokretom* Wildeov je utjecaj stoga istražen na dvjema razinama, na razini na kojoj autor koketira s pojedinim Wildeovim motivima, ali i na razini na kojoj podliježe popularnim, pomodnim predodžbama o književnoj dekadenciji, kakve su kolale mnogobrojnim stranim i domaćim novinskim prikazima, kojima Vojnović također napučuje svoj komad. Osvrt na Vojnovićevu dramu i na njezinu recepciju među suvremenicima zanimljiv je jer svjedoči o razlozima zbog kojih su najutjecajniji hrvatski književnici prve polovice 20. stoljeća prema Wildeu i prema esteticizmu zadržali ambivalentan odnos uporno umanjujući utjecaj esteticizma na oblikovanje vlastitih poetika. U interpretaciju Wildeovih tragova uz Vojnovićevu dramu uveden je također motiv krivotvorine, koja se metaforički može odnositi i na laž, i na izmišljeni

identitet, i na umjetničko djelo, čime se istodobno plodonosno nadovezuje na problematizaciju autorstva, ali i na prigovor o šupljom dekorativnosti esteticističkoga stila. Cilj je poglavlja bio premrežiti interpretacijske uvide i ukazati na ključna presjecišta kao na zanimljiva problemska žarišta, pa se poetika palimpsesta izdvaja kao jedno od bitnih esteticističkih obilježja. Stoga su za kraj ostavljeni tekstovi koji su naizgled najudaljeniji od pretpostavljenih Wildeovih predložaka, Nazorove priče *Halugica* i *Šuma bez slavuja* iz zbirke *Istarske priče*. Wildeovim bajkama potaknuta, interpretacija tih Nazorovih priča iz drukčije perspektive otkriva prisutnost različitih kodova i tekstova te potiče na moguće novo čitanje dijalektalne komponente u književnosti hrvatske moderne, čime se na kraju cjeline ponovno vraćamo i Matošu. Na tragu uvida u prvoj cjelini zanimljivo bi stoga bilo istražiti i *Male komedije* Milana Begovića te *Priče iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić.

U drugoj smo se cjelini prvo pozabavili složenim učincima koje je pojava prijevoda Wildeove drame *Salomé* imala na književnost hrvatske moderne. Istražio se utjecaj koji je iznimna popularnost Wildeova djela na njemačkome govornom području imala na piščevu recepciju u hrvatskoj kulturi ranoga 20. stoljeća, o čemu svjedoči i činjenica da je prvi hrvatski prijevod *Salomé*, koji su 1905. godine oblikovali Julije Benešić i Nikola Andrić, nastao na podlozi utjecajnoga njemačkog prijevoda Hedwige Lachmann. Izložila se i analiza utjecaja Lachmanničine interpretacije Salomina lika na popularne predodžbe o tome uzornom liku fatalne žene u novinskim prikazima Wildea i njegove drame te u osvrtima na zagrebačka uprizorenja komada. U drugome dijelu poglavlja na primjeru odabranih književnih tekstova Frana Galovića (dvije lirske *Salome*) i Miroslava Krležu (lirska *Saloma* i fragment o Šeherezadi i Heliogabalu iz *Davnih dana*) pokazalo se na koje je načine popularni vajldovski intertekst utjecao na modernizaciju stila hrvatske književnosti u razdoblju moderne, ne samo na razini posudbe tipičnih motiva, lika i atmosfere nego i u autonomnoj i autorefleksivnoj jezičnoj igri Krležinih tekstova. U drugome poglavlju cjeline izložili smo reinterpetaciju Krležine *Salome* izglobivši je iz konteksta *Davnih dana*, koji je usmjeravao većinu dosadašnjih interpretacija, razvezujući tumačenje drame od mnogobrojnih i međusobno različitih autorovih komentara o njezinu smislu. Interpretacija je u autorovoj gesti stalnoga izmicanja konačnoga značenja drame prepoznala obrazac zavodničke manipulacije govorom, koju u samome tekstu na svoje sugovornike primjenjuje Salomin lik, oblikovan kao nenadmašna govornica svjesna jezika koji proizvodi, njegovih opasnih učinaka i tekstualnosti svijeta kojemu pripada. Interpretacija drame tako je ukazala i na poveznice među Krležinim likovima lirske i dramske *Salome* te dnevničke *Šeherezade*. Temeljni je uvid koji proizlazi iz tih triju interpretacija da je odjeke esteticizma u Krležinu djelu plodotvorno tražiti ne samo u tipičnim motivima nego u osobitome odnosu

prema jeziku, koji je naglašeno autonoman i autoreferencijalan. Taj uvid omogućuje bitno drukčiji pristup i onim dijelovima Krležina opusa koje se uvriježilo interpretirati kao izraz priklona realističkoj i naturalističkoj poetici, što se pokazalo u trećoj cjelini.

Treća je cjelina posvećena Krleži. Analizom odabranih zapisa iz *Davnih dana* nastojalo se pokazati da Krležina, nerijetko proturječna, valorizacija stilsko-poetskoga kompleksa hrvatske moderne i ranoga europskog modernizma nije vidljiva samo u eksplicitnim iskazima o pojedinim bitnim predstavnicima toga razdoblja nego i u složenoj reinterpetaciji njezinih prepoznatljivih kodova, dakle ne samo u sadržaju dnevnčkih zapisa nego i u njihovu heterogenu izrazu. Taj kratki, uvodni izlet u Krležine *Davne dane* nadovezao se na uvide iz prve cjeline o odnosu Matoša prema Wildeu i na uvide o Ujevićevim i Krležinim dugovima Matošu te je pripremio teren za sveobuhvatniju reinterpetaciju Krležina odnosa prema esteticizmu. Drugo poglavlje interpretacijski je ispreplelo niz Krležinih i Wildeovih tekstova. Polazeći još jednom od odabranih ulomaka iz *Davnih dana*, Krležini su dnevnički komentari o Wildeu i o esteticizmu premreženi s mnogobrojnim drugim autorovim tekstovima kako bi se problematizirao uvriježeni književnopovijesni prikaz u kojemu se Krležin opus razdjeljuje na jasno odvojene faze u kojima ranu omamu esteticizmom smjenjuju avangardni eksperimenti koji se zatim povlače pred realističko-naturalističkom poetikom. U prvome dijelu poglavlja recentna interpretacija prve Krležine drame *Legenda* iz pera Morane Čale, u kojoj se Krležin tekst čita na podlozi Nietzscheova spisa *Antikrist*, bila je polazištem za istraživanje drame potaknuto većim brojem Wildeovih tekstova u kojima irski pisac reinterpetira biblijske motive i oblikuje svoj lik Isusa Krista. Analiza je poseban naglasak stavila na Wildeove *Pjesme u prozi* i na ulogu Andréa Gidea u njihovoj europskoj recepciji, osvrnula se na njemačke i na hrvatske prijevode pojedinih Wildeovih pjesama u prozi i parabola te se dotaknula i tekstova *Socijalizam i ljudska duša* i *De profundis*. Tako opisano interpretacijsko krivudanje različitim tekstovima neprestano se vraća i Krležinim i Matoševim uradcima oblikujući opsežan uvod u interpretaciju Krležine *Legende*, koji obuhvaća i usporedbu Nietzscheovih i Wildeovih uvida na podlozi istraživanja Patricka Bridgwatera. Krležin je prvi dramski tekst iščitao i reinterpetiran na podlozi više Wildeovih tekstova, pri čemu se kao posebno važan prototekst izdvaja *Saloma*, pa *Legendu* to intertekstno društvo razotkriva kao složenu metafikciju u kojoj lik Sjene igra ulogu povlaštenoga čitatelja fikcijskoga svijeta koji nastanjuje, te je stoga usporediv s čitateljima kakvi su bili i sami Wilde, Nietzsche i Krleža. Treće poglavlje nadovezuje se izravno na prethodno i posvećeno je interpretaciji Krležine drame *Gospoda Glembajevi* i novelističkoga ciklusa s kojim je povezana. Opsežan pripremni rad za interpretaciju dramskoga teksta izveden je kao usporedno čitanje Krležinih estetičkih razmatranja iz *Davnih dana* i dnevnčkih zapisa

iz 1942. godine, iz perspektive kojih se Krleža nerijetko vraćao svojim najranijim dnevničkim bilješkama, komentirajući ih i revidirajući, i koji sadržavaju i vrlo važan poetički tekst *Djetinjstvo 1902–03*. Tako je postupak stalnih revizija, koji je analiziran uz *Salomu*, i stalnih povratka u prošlost, koji je komentiran uz *Davne dane*, prepoznat kao figura pregiba usporediva sa strategijama kontinuiranoga autorskog preoblikovanja i krivotvorenja, koja je na Wildeovu i Matoševu primjeru analizirana u prvoj cjelini. Cilj je interpretacije tako premreženih tekstova bio pokazati na koje načine Krleža odnos umjetnosti i stvarnosti opsesivno tematizira kao složen estetički problem jer je središnja teza analize da za Krležu taj izazov nije razriješila ni realističko-naturalistička metoda. Stoga se uzajamnom raščlambom Wildeova eseja *Kritičar kao umjetnik* i više Krležinih eseja i osvrtu ukazuje na mnogobrojne zanimljive poveznice u estetičkim razmatranjima dvojice autora zahvaljujući kojima se predlaže da se Krležini tekstovi čitaju kao uradci Wildeova *kritičara kao umjetnika*. U nastavku poglavlja raščlamba više eseja u kojima Krleža analizira djela pisaca koji su prikazivali razvijeno građansko društvo te reinterpretacija *Osječkoga predavanja* osnažena i prikazom Wildeovih prijepisa Ibsenovih drama u vlastitim komadima, na podlozi svih prethodnih uvida, imale su ulogu odskočne daske s koje se uronilo u interpretaciju drame *Gospoda Glembajevi*, kojoj je cilj pokazati da je središnja tema poznate drame, koja se redovito prikazivala kao uzoran primjer analitičkoga realizma, upravo problematizacija istine, istinolikosti, pouzdanosti i vjernosti prikaza u dramskome obliku koji zapravo razgrađuje kalup realističke dramaturgije.

Tako se na više razina pokazuje da je esteticizam trajnom sastavnicom Krležina modernizma i da podriva preglednu sukcesiju stilsko-poetičkih modela u autorovu opusu. Također, rad simptome modernizma u hrvatskoj književnosti prvih desetljeća 20. stoljeća ne prepoznaje samo na razini motivskih sklopova ili stilsko-poetičkih aranžmana nego i u osviještenoj uporabi jezika koji nizom književnih strategija iznevjeruje čitateljsko očekivanje mimetičkoga odnosa prema stvarnosti ili čitateljsku praksu referencijskoga čitanja. To se postiže već i na razini naglašene piščeve svijesti o fikcijskoj naravi vlastitoga autorskog identiteta, koji se stoga neprestano preoblikuje u javnome prostoru, ali i u tekstovima različitih žanrova, tako što se raznim postupcima neprestano upozorava da se autor, pripovjedač i lik ne mogu poistovjetiti, te konstrukcijom likova koji su svjesni da nastanjuju književne svjetove i vješto ih tumače kao tekstove. Osim toga, kao obilježje esteticističkoga stila analizirane su igre neobičnim riječima i kolažiranje različitih jezika, pa se zagovara i reinterpretacija dijalektalne komponente hrvatske umjetničke književnosti s početka stoljeća. Rad je u cjelini premrežio niz autora i tekstova na način koji omogućuje drukčije tumačenje nekih već poznatih intertekstnih veza i potiče daljnja istraživanja, ponajviše na relaciji Matoš – Ujević – Krleža.

Popis literature

- Anonimno (1905) *Oskar Wilde, pjesnik Salome na hrvatskoj pozornici*, Narodne novine, Zagreb, 24 svibnja, str. 3–4.
- Anonimno (1905) *Saloma od Oskara Wildea – Zahtjevi morala od O. E. Hartlebena*, Obzor, Zagreb, 29. svibnja.
- Anonimno (1905) osvrt na Wildeovu Salomu i Hartlebenove Zahtjeve morala u HZK-u u Zagrebu, Narodne novine, Zagreb, 29. svibnja, str. 4.
- Anonimno, (1893) *Pall Mall Gazette*, 27. veljače 1893., str. 3., u: *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, 2005, ur. K. Beckson, London i New York: Routledge, 155–157.
- Bagić, Krešimir (1999) *Umijeće osporavanja: polemički stilovi A. G. Matoša i M. Krleže*, Zagreb: Naklada MD
- Balakian, Anna (1967) *The Symbolist Movement. A Critical Appraisal*, New York: Random House
- Barac, Antun (1918) *Vladimir Nazor (skica za studiju)*, Zagreb: Nakladni zavod Jug
- Batušić, Nikola (2000) *Galovićeve Tamara i Wildeova Saloma*, u: *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, ur. B. Hećimović, Zagreb/Osijek: HAZU
- Batušić, Nikola (2001) *Morbidna erotika Galovićeve Tamare*, u: *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, N. Batušić, Z. Kravar, V. Žmegač, Zagreb: Matica hrvatska, 234–235.
- Begović, Milan (1943) *Konte Ivo. Uspomene, impresije i razgovori*, u: *Kritike i prikazi*, ur. M. Fotez, Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 181–192.
- Benešić J. (J. B.) (1905) *Oscar Wilde*, Obzor, Zagreb, 27. svibnja, 1–2.
- Benešić, Julije (1940) *O životu i radu Frana Galovića (predgovor)*, u: *Pjesme Frana Galovića*. Zagreb: Binoza, 7–106.
- Bizzotto, Elisa (2010) 'Children of Pleasure': Oscar Wilde and Italian Decadence, u: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ur. S. Evangelista, London, Continuum, 124–140.
- Blažeković, Tatjana (1957) *Engleska književnost i njene veze s Hrvatskom Modernom (1900 – 1914)*, doktorska disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- Bratulić, Josip (1987) *Istarske književne teme*, Pula–Zagreb: Istarska naklada i Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske
- Brebanović, Predrag (2016) *Avangarda krležiana. Pismo ne o avangardi*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk & Arkzin

- Bristow, Joseph i Mitchell, Rebecca N. (2015) *Oscar Wilde's Chatterton. Literary History, Romanticism, and the Art of Forgery*, New Haven i London: Yale University Press
- Brlek, Tomislav (2016) Povratak Miroslava Krleže, u: *Povratak Miroslava Krleže. Zbornik radova*, ur. Tomislav Brlek. Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, Zagreb, str. 7–59
- Brlek, Tomislav (2020) *Tvrđi tekst: uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*, Zagreb; Fraktura
- Brlenić-Vujić, Branka (2000) Krležina dekorativna secesijska stilizacija u drami, stihu i prozi, u: *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, ur. B. Hećimović, Zagreb/Osijek, HAZU 67–75.
- Bogert, Ralph (1991) *The Writer As Naysayer. Miroslav Krleža and the Aesthetic of Interwar Central Europe*, Columbus: Slavica Publishers, Inc.
- Böker, Uwe i dr. (ur.) (2002) *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde During the Last 100 Years*, New York: Rodopi
- Bridgwater, Patrick (1999) *Anglo-German Interactions in the Literature of the 1890s*, Oxford, University of Oxford
- Brown Downey, Katherine (2004) *Perverse Midrash. Oscar Wilde, André Gide, and Censorship of Biblical Drama*, New York i London: The Continuum International Publishing Group
- Chevalier, Jean i Gheerbrant, Alain (1987) *Rječnik simbola*, Zagreb: Matica hrvatska
- Cohen, Ed (1993) *Talk on the Wilde Side: Towards a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities*, New York: Routledge
- Čale, Morana (2016) Legende o Antikristu: Krleža, Nietzsche i tekstualne krivotvorine, u: *O duši i tijelu teksta: Polić Kamov, Krleža, Marinković*, Zagreb: Disput, 209–233.
- Čale Feldman, Lada (2009) Kritičke inverzije Oscara Wildea, u: *Intencije*, Zagreb: Disput, 187–195.
- Čale Feldman, Lada (2012) *U san nije vjerovati*. Zagreb, Disput
- Čale Feldman, Lada (2013) Žanr, subjekt i sjužet Krležina „somniaokvijskog diskursa“, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XV. (Ne)pročitani Krleža: od teksta do popularne predodžbe*, ur. C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, A. Meyer-Fraatz, Split–Zagreb: Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
- Daalder, Joost (2004) Which is the Most Authoritative Early Translation of Wilde's "Salomé"? *English Studies*, br. 1., 47–52.
- Danson, Lawrence (1997) *Wilde's Intentions: The Artist in his Criticism*, Oxford: Clarendon Press

- Dollimore, Janathan (1991) *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, and Freud to Foucault*, Oxford: Clarendon Press
- Donat, Branimir (1970) *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Zagreb: Mladost.
- Dowling, Linda (1986) *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*. Princeton: Princeton University Press
- Ellmann, Richard (1987) *Oscar Wilde*, London: Penguin Books
- Flaker, Aleksandar (1988) *Nomadi ljepote: intermedijalne studije*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- Flaker, Aleksandar (2013) Hodorlahomor Veliki, u: *Krležijana*, sv. I., Zagreb: LZMK
- Flaker, Vida (1978) Vladimir Nazor i evropska moderna, u: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, ur. Flaker, Aleksandar; Pranjić, Krunoslav, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta i Liber, 451–459.
- Franković, Sanja (2012) *Maslina i sveti lug: Nazorove mitske teme i motivi*, Zagreb: Udruga „Bibliofil“
- Frangeš, Ivo (1974) *Matoš, Vidrić, Krleža*, Zagreb: Liber
- Frangeš, Ivo (1977) Uz Matoševu kritičku prozu, u: *Croatica*, sv. 8., br. 9./10., 129–163.
- Galović, Fran (1914) Nazorove „Istarske priče“, *Savremenik*, 9/1, 51–52.
- Galović, Fran (1940) *Pjesme Frana Galovića*, Zagreb, Binoza
- Gašparović, Darko (1989) *Dramatica krležiana*, Zagreb. Omladinski kulturni centar
- Gide, André (2002) Oscar Wilde, u: Oscar Wilde, *Pjesme u prozi*, prev. V. Machiedo, Zagreb: Ceres
- Gjurgjan, Ljiljana Ina (1995) *Mit, nacija i književnost 'kraja stoljeća': Vladimir Nazor i William Butler Yeats*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Grubica, Irena (2010) The 'Byron of Kipling's England': Oscar Wilde in Croatia, u: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ur. S. Evangelista, London: Continuum
- Häusler, Karlo (2002) *Uspomene na A. G. Matoša*, Križevci: Gradska knjižnica „Franjo Marković“ i Veda
- Hergešić, Ivo (1935) *Strani i domaći*, Zagreb: Matica hrvatska
- Hergešić, Ivo (1967) *Književni portreti (novi izbor)*, Zagreb: Stvarnost
- Hibbitt, Richard (2013) Oscar Wilde and la critique impressionniste, u: *Cahiers victoriens et édouardiens*, br. 77.

- Hofman, Igor i Šakić, Tomislav (ur.) (2015) *Leksikon Antuna Gustava Matoša*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Hraste, Katarina (1996) *Intermedijalnost u Vojnovičevoj drami Gospođa sa suncokretom*, Dubrovnik: Matica hrvatska
- Ivory, Yvonne (2008) *The Trouble with Oskar: Wilde's Legacy for the Early Homosexual Rights Movement in Germany*, u: *Oscar Wilde and Modern Culture: The Making of a Legend*, ur. J. Bristow, Athens (Ohio): Ohio University Press
- Jukić, Tatjana (2018) *Svjetski rat i irupcija vremena u hrvatsku književnost*, u: *Riječki filološki dani. Zbornik radova s Jedanaestoga znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem*, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Rijeka, str. 357–371.
- Killeen, Jarlath (2005) *The Faiths of Oscar Wilde. Catholicism, Folklore and Ireland*, New York: Palgrave Macmillan
- Killeen, Jarlath (2007) *The Fairy Tales of Oscar Wilde*, Aldershot: Ashgate Publishing
- Klajn, Hugo (1968) *Gospoda Glembajevi u svjetlu dubinske psihologije*, u: *Forum*, 1, 103–135.
- Kohl, Norbert (1989) *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*, prev. D. H. Wilson, Cambridge: Cambridge University Press
- Kohlmayer Rainer (1995) *From saint to sinner: The demonisation of Oscar Wilde's Salomé in Hedwig Lachmann's German translation and in Strauss' opera*, u: *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995.*, ur. M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company
- Kolokari, Martina (2015) *Ujević, Tin*, u: *Leksikon Antuna Gustava Matoša*, Zagreb: LZMK, 399–401.
- Kohlmayer R. i Krämer L. (2010) *Bunbury in Germany: Alive and Kicking*, u: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ur. S. Evangelista, London, Continuum, 270–285.
- Koroman, Boris (2015) *Postkolonijalno čitanje Natorova Velog Jože*, *Tabula: časopis Filozofskog fakulteta, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli*, 13/1, 176–195.
- Kravar, Zoran (1993) *Nekoliko rečenica Miroslava Krleže*, *Republika*, 49, 11/12, str. 41–51.
- Kravar, Zoran (2001) *Antički i moderni eros u lirskoj Salomi, Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, N. Batušić, Z. Kravar, V. Žmegač, Zagreb, Matica hrvatska, 169–172.
- Kravar, Zoran (2005) *Svjetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, Zagreb: Golden marketing i Tehnička knjiga

- Kravar, Zoran (2006) Jedinstvo u mnoštvu. Pred književnim djelom Vladimira Nazora, u: Vladimir Nazor, *U krugu čudesa*, Zagreb: Mozaik knjiga, 5–28.
- Krleža, Miroslav (1914) Legenda, u: *Književne novosti*, br. 1., 2., 3. i 4., ur. M. Marjanović, Zagreb – Rijeka
- Krleža, Miroslav (1956) *Davni dani*, Zagreb: Zora
- Krleža, Miroslav (1961) O Marcelu Proustu, u: *Eseji I.*, Zagreb: Zora
- Krleža, Miroslav (1961a) Rainer Maria Rilke, u: *Eseji I.*, Zagreb: Zora
- Krleža, Miroslav (1963) Predgovor „Podravskim motivima“ Krste Hegedušića, u: *Eseji III.*, Zagreb: Zora
- Krleža, Miroslav (1967) *Legende*, Zagreb: Zora
- Krleža, Miroslav (1969) *Poezija*, Zagreb: Zora
- Krleža, Miroslav (1977a) *Dnevnik 1933–42*, Sarajevo: Oslobođenje
- Krleža, Miroslav (1977b) Djetinjstvo 1902–03, u: *Dnevnik 1933–42*, Sarajevo: Oslobođenje
- Krleža, Miroslav (1981) Uvod prije čitanja drame *U agoniji* u Osijeku 12. IV. 1928., u: *Glembajevi*, Sarajevo: Oslobođenje
- Krleža, Miroslav (1983) Ivo Vojnović, u: *Iz naše književne krčme*, Sarajevo: Oslobođenje, 81–91.
- Krleža, Miroslav (1988) Govor na Kongresu književnika u Ljubljani, u: *Svjedočanstva vremena. Književno-estetske varijacije*, Sarajevo: Oslobođenje
- Krleža, Miroslav (2012) *Glembajevi (proza, drame)*, Zagreb: Naklada Ljevak
- Krtalić, Ivan (1986) Krležina polemika s Josipom Bachom, u: *Republika*, sv. 42, br. 9./10., 985–1018.
- Lasić, Stanko (1982) *Krleža: kronologija života i rada*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- Lasić, Stanko (1987) *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924)*, Globus i Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske, Zagreb
- Lončar, Mate (1967) Saloma Miroslava Krleže, u: *Miroslav Krleža*, ur: V. Đurić, Beograd: Prosveta, 249–275.
- Lunaček, Vladimir (1906) *Gostovanje gđice Ise Gregrove*, Obzor, Zagreb, 24 svibnja, str. 9.
- Marjanić, Suzana (2005) *Glasovi Davnih dana: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914. – 1921./1922.*, Zagreb: Naklada MD

- Masurel-Murray, Claire (2012) *Conversions to Catholicism among Fin de Siècle Writers: A Spiritual and Literary Genealogy*, *Cahiers victoriens et édouardiens*, 76
<http://journals.openedition.org/cve/528> ; DOI : 10.4000/cve.528. Pristup: 1. kolovoza 2019.
- McCormack, Joshua (1997) Wilde's fiction(s), u: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde.*, ur. P. Raby, Cambridge: Cambridge University Press, 96–115.
- McCrea, Barry (2015) *Languages of the Night: Minor Languages and the Literary Imagination in Twentieth-Century Ireland and Europe*, New Haven i London: Yale University Press
- Matvejević, Predrag (2011) *Razgovori s Krležom*, Zagreb: V.B.Z.
- Matoš, Antun Gustav (1973) *Sabrana djela*, Zagreb: JAZU/Liber/Mladost
- Miočinović, Mirjana (1967) Krležin dramski krug, u: *Miroslav Krleža*, ur.: V. Đurić, Beograd: Prosveta, 225–249.
- Medić, Igor (2015) Wildeova komedija nesvjesnog – Zašto je važno zvati se Ernest?, u: *Dosezi psihoanalize: književnost, izvedbene umjetnosti, film i kultura*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 129–146.
- Medić, Igor (2017) Zavodljivi jezici – Krležina “Saloma” i vajldovski esteticizam, u: *Umjetnost riječi. Časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu*, sv. 61., br. 1./2., 87–111.
- Medić, Igor (2019) Fantomski likovi i fantomski tekstovi u Krležinu Areteju i oko njega, u: *Dani Hvarškoga kazališta. Književnost, kazalište, domovina*, sv. 45., 88–115.
- Meynell, Katie (2019) Re-gendering the Moon: Androgynous Lunar Symbols in Decadent Literature 1880–1923. ACADEMIA
https://www.academia.edu/40167901/Re_gendering_the_moon_androgynous_lunar_symbols_in_Decadent_literature_1880-1923. Pristup: 2. rujna 2019.
- Milanja, Cvjetko (2010) *Hrvatsko pjesništvo 1900–1950: pjesništvo hrvatske moderne*, Zagreb: Jerkić tiskara
- Milčinović, Andrija (1903) *Zabranjene drame na njemačkim pozornicama*, Vienac, Zagreb, 35.12, str. 390.
- Moers, Ellen (1960) *The Dandy. Brummell to Beerbohm*, New York: The Viking Press
- Nassaar, Christopher S. (1995) Andersen's „The Shadow“ and Wilde's „The Fisherman and His Soul“: A Case of Influence, u: *Nineteenth-Century Literature*, 50/2, 217–224.
- Nazor, Vladimir (1977) *Sabrana djela Vladimira Nazora, Proza II.*, Zagreb: Mladost
- Nemec, Krešimir (2008) Figura flâneura kod A. G. Matoša, u: *Poslanje filologa. Zbornik radova povodom 70. rođendana Mirka Tomasovića*, ur. C. Pavlović i T. Bogdan, Zagreb: FF Press, 639–652

- Ogrizović, Milan (1905) *Wilde: Saloma i Hartleben: Zahtjevi morala*, Hrvatsko pravo, Zagreb, 29 svibnja, str. 3.
- Oraić Tolić, Dubravka (2013) *Čitanja Matoša*, Zagreb: Naklada Ljevak
- Paljetak, Luko (2007) *Vanjski rub: studije i ogledi o stranim književnostima i književnicima*, Zagreb: Naklada Ljevak
- Pascual Aransáez, Cristina (2014) *The Importance of Being a Reader: A Revision of Oscar Wilde's Work*, Hamburg: Anchor Academic Publishing
- Pavličić, Pavao (2006) *Skrivena teorija*, Zagreb: Matica hrvatska
- Pavlić, Goran (2019) *Glembajevi: dvojno čitanje*, Zagreb: Akademija dramskih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu i Hrvatska sveučilišna naklada
- Pavlović, Cvijeta (2011) Hrvatske umjetničke bajke i legende nakon 1910. g., u: *Poetika i politika kulture nakon 1910. godine. Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XIII.*, ur.: C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić, A. Meyer-Fraatz, Split–Zagreb: Književni krug Split i Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 279–291.
- Pendlebury, Kate (2011) The Building of A House of Pomegranates. *Marvels & Tales*, 25/1, 124–141.
- Peričić, Helena (2003) *Posrednici engleske književnosti u hrvatskoj književnoj kritici u razdoblju od 1914. do 1940. godine*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo
- Petlevski, Sibila (2000) *Simptomi dramskoga moderniteta*, Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO
- Petlevski, Siliba (2015) New Insights into the Concept of Decadence, u: *Umjetnost riječi*, sv. 59., br. 3./4., 261–295.
- Powell, Kerry (1991) *Oscar Wilde and the Theatre of the 1980s*, Cambridge: Cambridge University Press
- Powell, Kerry (2009) *Acting Wilde: Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press
- Prewitt Brown, Julia (1997) *Cosmopolitan Criticism. Oscar Wilde's Philosophy of Art*, University of Virginia: The University Press of Virginia
- Primorac, Antonija (2006) Dvije Salome: *Salomé* Oscara Wildea i *Saloma* Miroslava Krleže, u: *Književna smotra*, sv. 38, br. 3./4., 123–130.
- Protrka Štimec, Marina (2014) Život kao artefakt: Matoševo autorstvo povodom knjige Dubravke Oraić Tolić *Čitanja Matoša*, u: *Poznańskie studia slawistyczne*, 7/2014, 328–338.

- Protrka Štimec, Marina (2019) *Politike autorstva. Kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti FFZG-a
- Protrka Štimec, Marina (2020) Paradoksi autorstva Tina Ujevića, u: „*Ja kao svoja slika*“. *Diskurzivnost i koncepti autorstva Tina Ujevića*, Zagreb: L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti FFZG-a, 53–68.
- Raby, Peter (ur.) (1997) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press
- Reed, John R.(1985) *Decadent Style*. Athens: Ohio University Press
- Reid, Victoria, André Gide's 'Hommage à Oscar Wilde' or 'The Tale of Judas', u: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ur. S. Evangelista, London, Continuum, 96–108.
- Schramm, Jan-Melissa (2013) Wilde and Christ, u: *Oscar Wilde in Context*, ur. K. Powell i P. Raby, Cambridge: Cambridge University Press, 253–261.
- Senker, Boris (1993) Legenda, u: *Krležijana*, ur. V. Visković, sv. 1., Zagreb: LZMK, 534–535.
- Senker, Boris (1999) Saloma, u: *Krležijana*, ur. V. Visković, Zagreb: LZMK: 300–301.
- Sepčić, Višnja (1976) Matoš između Wildea i Poea, u: *Croatica*, sv. 7., br. 7./8., 135–151.
- Severi, Rita (2010) 'Astonishing in my Italian': Oscar Wilde' First Italian Editions, 1890–1952, u: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ur. S. Evangelista, London, Continuum, 108–123.
- Sinfield, Alan (1994) *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, London: Cassell
- Stamać, Ante (2005) *Ujević*, Zagreb: Matica hrvatska
- Stančić, Vesna (1981) Saloma u kontekstu Krležine dramske riječi, u: *Dani Hvarškoga kazališta: Krleža*, ur. B. Senker i V. Glunčić-Buzančić, Split: HAZU i Književni krug Split, 8: 108.–120.
- Stevens, Jennifer (2010) *The Historical Jesus and the Literary Imagination 1860–1920*, Liverpool University Press
- Sturgis, Matthew (2018) *Oscar. A life*, London: Head of Zeus Ltd.
- Suvin, Darko (1953) Klizač kroz kaos: jedan pogled na djelo Oscara Wildea, u: *Krugovi*, 9, 805–812.
- Šakić, Tomislav (2014) *Problem žanrovske klasifikacije nefikcijske proze Antuna Gustava Matoša*, u: Pavlović, C., Glunčić-Buzančić, V., Meyer-Fraatz, Andrea, *Komparativna povijest*

- hrvatske književnosti XVI. Matoš i Kamov: paradigme prijeloma*, Zagreb – Split: Književni krug Split, 208–224.
- Šicel, Miroslav (1966) *Matoš*, Zagreb: Panorama, Školski radio i televizija
- Šicel, Miroslav (1978) *Književnost moderne*, Zagreb: Liber
- Šporer, David (2010) *Status autora. Od pojave tiska do nastanka autorskih prava*, Zagreb: AGM
- Toepfer, Karl (1991) *The Voice of Rapture. A Symbolist System of Ecstatic Speech in Oscar Wilde's Salome*, New York: Peter Lang
- Tomljenović, Ana (2019) *Ibsenova „druga scena“*, Zagreb: Disput
- Ujević, Tin (1965) *Kritike, prikazi, članci, polemike. O hrvatskoj i srpskoj književnosti*, Sabrana djela, sv. VII., Zagreb: Znanje
- Ujević, Tin (1967) *Postuma II, Sabrana djela, sv. XVI.*, Zagreb: Znanje
- Vaništa, Josip (2010) *Skizzenbuch 1932 – 2010. Iza otvorenih vrata*, Zagreb: Kratis
- Vidan, Ivo (1993) Dvoznačnost dekadencije u Krležinu djelu, u: *Republika*, 49, 11/12, 20–27.
- Vidan, Ivo (1995) *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti FFZG-a
- Vilain, Robert (2010) Tragedy and the Apostle of Beauty: The Early Literary Reception of Oscar Wilde in Germany and Austria, u: *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ur. S. Evangelista, London, Continuum, 173–189.
- Vojnović, Ivo (1920) *Gospogja sa suncokretom. San mletačke noći. Triptyhon*, Dubrovnik: Knjižara J. Tošovića
- Wilde, Oscar (1913) *Sablast od Cantervilla*, Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara
- Wilde, Oscar (1987) *Socijalizam i ljudska duša. De profundis*, prev. Z. Crnković, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Wilde, Oscar (2000) *Slika Doriana Graya*, prev. Z. Gorjan, Koprivnica: Šareni dućan
- Wilde, Oscar (2002) *Pjesme u prozi*, prev. L. Paljetak, Zagreb: Ceres
- Wilde, Oscar (2003) *Complete Works of Oscar Wilde*, London: HarperCollins Publishers
- Wilde, Oscar (2009) *Intencije*, prev. D. Lalović, Zagreb: Disput
- Wilde, Oscar (2012) *Sretni kraljević i druge pripovijesti*, prev. Luko Paljetak. Zagreb: Znanje

Wisenthal, J. L. (1994) Wilde, Shaw, and the Play of Conversation, u: *Modern Drama*, 37, 1: 206–219.

Zozoli, Lidija (1996) Intertekstualnost Krležine *Salome*, u: *Kolo*, 3: 167–188.

Žmegač, Viktor (1997) *Duh impresionizma i secesije*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti

Žmegač, Viktor (2001) *Krležini europski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*, Zagreb: Znanje

Životopis autora

Igor Medić rodio se 19. listopada 1987. u Zagrebu, gdje je maturirao u Klasičnoj gimnaziji. Preddiplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i komparativne književnosti završio je 2009., a diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti (nastavnički smjer) i komparativne književnosti 2011. na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Tijekom studija nagrađen je trima *Nagradama za izvrsnost u studiju*. Kao stipendist Helenske Republike kolovoz 2011. proveo je na *Međunarodnoj ljetnoj školi grčkoga jezika, povijesti i kulture* u Solunu. Poslijediplomski sveučilišni studij književnosti, kazališta, filma i kulture na Filozofskome fakultetu u Zagrebu upisao je u studenome 2015.

Od rujna 2012. zaposlen je na mjestu nastavnika hrvatskoga jezika u Klasičnoj gimnaziji u Zagrebu. Od lipnja 2016. sindikalni je povjerenik NSZSŠH-a, a od ožujka 2017. član je Školskoga odbora Klasične gimnazije. U travnju 2019. odlukom AZOO-a napredovao je u zvanje profesora mentora. Za rezultate koje je s učenicima postigao na državnoj razini Natjecanja iz hrvatskoga jezika 2019. nagrađen je nagradom *Profesor Baltazar* Grada Zagreba, a u rujnu iste godine dodijeljena mu je i *Nagrada za najbolje odgojno-obrazovne djelatnike u Republici Hrvatskoj* Ministarstva znanosti i obrazovanja. Održao je više izlaganja na županijskim i državnim stručnim skupovima za nastavnike hrvatskoga jezika. Bio je vanjskim suradnikom AZOO-a kao član dvaju povjerenstva za polaganje stručnoga ispita na državnoj razini, a od listopada 2017. suradnik je AZOO-a kao član Državnoga povjerenstva za Natjecanje iz hrvatskoga jezika. U suautorstvu s Koranom Serdarević, Marinom Čubrić, Igorom Markom Gligorićem i Jelenom Popović napisao je četiri integrirana gimnazijska udžbenika iz hrvatskoga jezika i književnosti te tri popratne radne bilježnice i četiri priručnika za nastavnike u izdanju Školske knjige. Vanjski je suradnik Leksikografskoga zavoda „Miroslav Krleža“ i udruge „Djeca susreću umjetnost“ te predavač i autor metodičkih materijala u Trinomu d. o. o. Od siječnja 2017. vanjski je suradnik međunarodne organizacije International Baccalaureate u ulozi *Principal Examiner* za predmet *Croatian A: Literature* u *Diploma Programme* te je više puta sudjelovao na stručnim usavršavanjima te organizacije u Cardiffu u Ujedinjenome Kraljevstvu.

Od srpnja 2020. vanjski je suradnik na znanstvenome projektu *Prijenos, otpor, palimpsest: re-figuracije teksta* voditeljice prof. dr. sc. Lade Čale Feldman na Odsjeku za komparativnu književnost. Bavi se recepcijom Oscara Wildea u hrvatskoj književnosti, književnošću hrvatskoga modernizma i starijom hrvatskom književnošću te temama iz metodike nastave hrvatskoga jezika. Održao je četrnaest izlaganja na domaćim i međunarodnim stručnim i znanstvenim skupovima te objavio deset stručnih i znanstvenih radova u zbornicima sa skupova i u časopisima, a četiri su rada u recenzentskome postupku ili u pripremi za tisak.