Hrvatska čitanja poljske romantične drame

Blažina, Dalibor

Source / Izvornik: **Književna smotra, 1999, XXXI, 165 - 174**

Journal article, Published version
Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:107100

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Časopis za svjetsku književnost
Godište XXXI / 1999
Broj 112 – 113 (2-3) 1999

književna smotra

SADRŽAJ

Johann Wolfgang von Goethe (1749. - 1832.)

3 *Paul Valéry*
Govor u Goetheovu čast

11 *Thomas Stearns Eliot*
Goethe kao mudrac

19 *Viktor Žmegač*
Povijest i suvremenost u Goetheovu djelu

25 *Dieter Borchmeyer*
Mitovi 19. stoljeća u Goethea i Wagnera

29 *Marijan Bobinac*
Današnja čitanja Goetheova *Werthera*

Aleksandr Sergejevič Puškin (1799. - 1837.)

35 *Magdalena Medarić*
Odjeci hrvatske kulture u djelu A. S. Puškina

45 *Catriona Kelly*
Puškin i *vospitanie* (moralni odgoj): Interpretacija pjesme *Na početku života ja sjećam se škole (1830.)*

55 *Omry Ronen*
Poezija i gramatika naslova poglavlja u *Kapetanovoj kćeri*

59 *Josip Užarević*
Evgenin Onjegin (Leksikonska natuknica)

61 *Omry Ronen*
Trostruka obljetnica svjetske književnosti: Goethe, Puškin, Nabokov

65 *Aleksandr Sergejevič Puškin*
Neobjavljeni prijevodi *(preveo Ratko Venturin)*

Prevedeni eseji

71 *Darko Suvin*
Dvaput hura za esencijalizam i totalitet

81 *Mihail Epštejn*
Postmodernizam, komunizam, soc-art

Hrvatska na Mediteranu

95 *Valentina Gulin Zrnić*
Mediteran iz mediteranskog kuta: renesansni Dubrovnik

103 *Simona Delić*
Poetika domaćeg internacionalizma u komparativnom proučavanju hrvatske pripovjedne pjesme

Prijevodi

109 *Zdravko Malić*
O Janu Kochanowskom

113 *Jan Kochanowski*
Stihom i prozom

Rasprave

121 *Berislav Majhut*
Genoveva i Robinson

143 *Jelena Šesnić*
Kontekst za Doru Lessing

151 *Zoran Mrakužić*
Struktura klasične detektivske priče

159 *Branka Brlenić Vujić*
Halerova recepcija Shakespeareove *Oluje*

165 *Dalibor Blažina*
Hrvatska čitanja poljske romantične drame

Prikazi i recenzije

175 *Magdalena Medarić*
Naslijeđe baroka u novijoj ruskoj književnosti

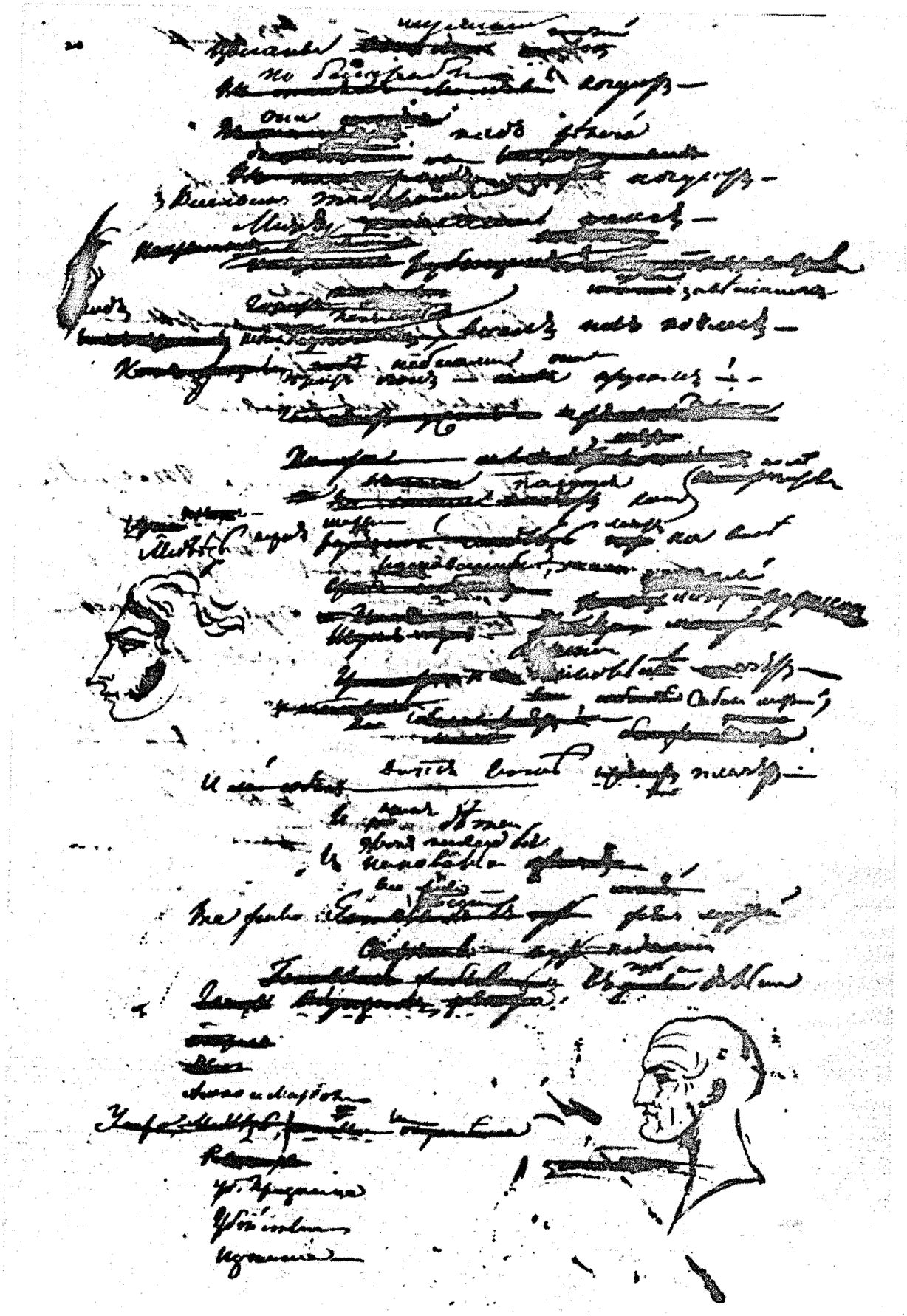
177 *Mirjana Polić Bobić*
Dvanaest priča selica

181 *Marija Paprašarovski*
Identitet

183 *Irena Lukšić*
Sugovornici na piru

Reagiranja

187 *Duško Kečkemet*
Grad Split u Shakespeareovoj Iliriji



A. S. Puškin, *A. Mickiewicz?, Cigani,* 1824.

Dalibor BLAŽINA
Filozofski fakultet – Zagreb

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 20. 9. 1999.

Hrvatska čitanja poljske romantične drame

Želio bih ponajprije razjasniti uporabu pojma "čitanje": izbjegavajući, naime, termine kao što su "tumačenje", "interpretacija" i sl., koji podrazumijevaju ne samo svjesni, već i hermeneutički ovjereni postupak uporabom poznatoga terminološkog i analitičkog aparata, "čitanje" uključuje, kako mi se čini, postupak razumijevanja teksta koji nije nužno ovjeren stručnim, već prije svega kulturnim kodovima, i dijelom je, recimo to riječima romantičara, "naivnoga" pristupa književnosti. Upravo takavu vrstu čitanja određuju u većoj mjeri njegovi "društveni okviri" koji odlučuju o specifičnostima iščitavanja svakoga književnog djela određenoga vremena; ukazuju oni, ne samo na posebne konfiguracije normi (geneoloških, stilističkih, tematskih, versifikacijskih i sl.), već i na "dubinsku strukturu raznorodnih svjedočanstava čitanja – kako pojedinačnih, tako i kolektivnih" (Bolecki, 1986:359). Na taj način – budući da će u članku predmet našeg interesa biti ne samo polonistički, već prije svega polonofilski tekstovi – jasno je da će, na ovaj ili onaj način, svi oni svjedočiti ne samo o predmetu svoga interesa – poljskoj romantičnoj drami – već i o sebi samima: o individualnim kompetencijama čitača, o društvenoj i kulturnoj klimi u kojoj su nastajali, o hrvatskom horizontu očekivanja. Tako ćemo, konačno, moći aproksimirati hrvatski pristup romantičnoj drami.

Valja napomenuti da ću pri tome prizvati samo one tekstove hrvatskih čitača koji doista doprinose "povijesti discipline"; izvan njena dometa ostat će dakle svi oni prilozi koji tek marginalno, često samo prigodničarski signaliziraju predmet interesa – poljsku romantičnu dramu.

MESIJANIZAM I STRUKTURA ROMANTIČNE DRAME

Poljski romantizam, kao što je poznato, od svojih se početaka – to znači od pojave prvoga sveska Mickiewiczeve *Poezije* 1822. godine – razvija ne samo kao refleks zapadnoeuropskoga romantizma u njegovoj ranoj fazi (sentimentalizam, geteovski verterizam, lamartenovska melankolija, bajronovsko buntovništvo) – i ne samo kao promocija "nove osjećajnosti", iracionalizma, fantastike, kulta prvotnosti i folklora, već naglašeno kao protest protiv neodržive nacionalne situacije. O njoj će poljski romantičari pisati najprije ezopovskim jezikom u porobljenoj i podijeljenoj Poljskoj, a zatim, nakon propasti ustanka 1830.-31. godine, posve otvoreno (to znači, bez ingerencija cenzure) u emigraciji; upravo tada će, u ime promocije individualizma i kulta pjesničkoga genija, preuzeti ulogu nositelja nacionalne svijesti i savijesti, koletivnoga terapeuta, a poljski će romantizam obogatiti – u drugim sredinama tada manje poznatim i ne tako referentnim – pojmom mesijanizma.

Mesijanizam možemo definirati kao tip historiozofskog i utopijskoga mišljenja koji, na temelju neodržive dijagnoze sadašnjice, u kojoj su ugrožene temeljne vrijednosti kolektiva (u slučaju Poljaka nakon dioba i sama egzistencija nacije), spas projicira u vremenski neodredivu, ali metafizički dokazivu i posve vjerojatnu budućnost. Kao tekst kulture biblijske je provenijencije, i to dvostruko: starozavjetni dolazak Mesije doživljava se kao prefiguracija kolektivnog izbavljenja (Židova); istodobno pak novozavjetno uskrsnuće Isusa Krista tretira se kao prefiguracija kolektivnog uskrsnuća (čovječanstva). On je "vjera u skoro zemaljsko izbavljenje čovječanstva koje će se dogoditi zahvaljujući jedinki ili kolektivu koju je Bog pozvao da to učini" (*Słownik literatury polskiej XIX wieku*: 536). Spaja tako partikularnost s univerzalizmom: povijest nacije postaje prefiguracijom nevine žrtve, patnje i izbavljenja. Upravo to se događa u poljskom mesijanizmu gdje "ono što je pojedinačno postoji zbog onoga što je opće, posredstvom partikularnih ciljeva realiziraju se univerzalni ciljevi"(Witkowska, 1986:277). Parcijalnost se ovdje ne odnosi samo na kolektiv/naciju, već i na svakoga njenog člana: u takvoj analogiji pojedinačno postaje opće, a "sudbina čovjeka koji pati postala je povijesnom dimenzijom ljudske sudbine". U mesijanističkom mišljenju poljskih romantičara riječ je prvenstveno o "etizaciji politike" i reafirmacijii temeljnih poruka Kristova nauka: sloboda, ljubav, pravednost. Na taj način spas Poljske znači i (moralni) spas svijeta. Biti Poljakom, značilo je – prema Mickiewiczu – biti hodočasnikom ideje mesijanizma, i njenim glasnikom.

Poljski romantični mesijanizam ima u osnovi tri oblika: filozofski ili "parakletski" mesijanizam (A. Cieszkowski, J. Hoene-Wroński) razlikuje se od mesijanizma "moralnog perfekcionizma" (A. Towiański, A. Mickiewicz), a ovaj pak od "posredne sintetičke forme" – pjesničkoga mesijanizma (J. Słowacki, Z. Krasiński) (*Słownik literatury polskiej XIX wieku*: 538-539). Pa ipak, ovaj posljednji ne isključuje ni Mickiewiczev obrazac, budući da njegov mesijanizam posjeduje dva različita iskaza: *Knjige poljskog naroda i poljskog hodočašća*, kao eksplikaciju drugoga tipa, te mesijanizam *Dušnoga dana* – kao realizaciju trećega, "pjesničkoga" mesijanizma. Upravo se on, naime, temelji na ideji o pjesništvu kao posebnoj (mističnoj) vrsti spoznaje koja omogućuje razotkrivanje tajni, te pjesničkog "nadahnuća" koje konstituira kompetenciju romantičnog pjesnika-genija i koja mu omogućuje da se postavi u ulogu proroka, "*wieszcza*" sposobnoga dešifrirati tajne znakove "velike Knjige svijeta", i na tome izgraditi metafizičku konstrukciju povijesti.

Naravno, mesijanska – često religiozno-heretička – misao javlja se u trenucima kolektivne ugroženosti, i posjeduje terapijsku funkciju, otvara vrata nade. U Poljskoj javlja se

već 1831. godine, kao posljedica propasti studenačkog ustanka (1830.-31.), a njen je inicijator ideolog romantizma – Kazimierz Brodziński koji te godine, u članku *O naciji Poljaka* (*O narodowości Polaków*), prvi povlači paralelu između patnji poljskoga naroda i Krista, i izražava vjeru u njen povijesni i eshatološki smisao. Kriza vjere i potreba za nadom – posebice unutar poljske emigracije – generiraju i sve širi mesijanistički horizont očekivanja.

Poljski se mesijanizam tradicionalno veže uz imena Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackog i Zygmunta Krasińskog: upravo u "pjesničkoj" formi najsnažnije je utjecao na oblikovanje nacionalne svijesti. Prvi od njih po mnogima je bez premca, po nekima tek *primus inter pares*. Uostalom, povijest poljskoga romantičnog mesijanizma, kao i kulta trojice pjesnika-proroka u matičnoj je sredini u mnogočemu povijest rivalizacije triju, usprkos svemu, različitih projekata. Svi su oni, osim toga, u svojoj receptivnoj dimenziji itekako podložni raznovrsnim mitizacijama i mistifikacijama; neprestance iznova verificirani, ti mitovi i kultovi podliježu raznolikim, ali najčešće funkcionalnim načinima dešifriranja (političkim, ideološkim), te tako – na tragu legende koju tvore "prema van" – a u obzorju postulirane univerzalnosti i, Herderom ovjerene, idealizacije slavenskoga svijeta, bitno utječu i na njihovu hrvatsku recepciju.

Rekonstrukcija povijesti tih mitova, koju je izveo Henryk Markiewicz (Markiewicz, 1985), pokazuje da je riječ o nestabilnoj trijadi, koja u svom suodnosu načelno perpetuira glavna obilježja: Mickiewicz se vidi kao glasnik plemićke zajednice, Słowacki – puka, Krasiński – gospode; Mickiewicz je "srednji put", Słowacki ljevica, Krasiński desnica; Mickiewicz je pjesnik prošlosti, Słowacki budućnosti, Krasiński sadašnjice; Mickiewicz je pjesnik osjećaja, Słowacki – mašte, Krasiński – misli. U dinamici stalne verifikacije (posebice u odnosu na goruća nacionalna pitanja) neki od njih ponekad otpadaju, poput Słowackog u doba kasnoga romantizma i pozitivizma, ili pak Krasińskog u vrijeme modernizma; na njihovo mjesto stižu tada novi kandidati, poput Cypriana Kamila Norwida ili Stanisława Wyspiańskoga. S promjenjivim uspjehom, ali ipak čvrsto ukorijenjena u poljskoj kolektivnoj svijesti, trijada traje sve do danas.

MICKIEWICZEV PROJEKT SLAVENSKE DRAME I ROMANTIČNA DRAMA

Prvenstvo pripada Mickiewiczu, i to ne ne samo kao prvom poljskom romantičaru – i legendi još za života – već i kao prvom poljskom mesijanistu, tvorcu *Knjiga poljskog naroda i poljskog hodočašća* (*Księgi narodu polskiegio i pelgrzymstwa polskiego*, 1832). Konačno, i sâm je, u svojim pariškim predavanjima, nastalim desetak godina nakon *Knjiga*, u vrijeme snažnog utjecaja nauka Andrzeja Towiańskog, ocrtao bitna obilježja "mesijanske" književnosti (*literatura mesjaniczna*, kako je govorio), a koja se razlikuje od svih ostalih, budući da "uopće nije literatura kako je shvaćaju eruditi i pisci, već sinteza, živa epoka riječi ili naprosto objavljenje" (Rutkowski, 1982:66). Kao objavljenje, ona nagoni na djelovanje – spram sebe, spram drugoga čovjeka i čitava naroda. Budući da pretpostavlja djelovanje – da potiče na nj – "mesijanska" književnost, a posebice poezija, u prvi plan postavlja onaj medij pjesništva koji taj nalog nosi kao svoju konstitutivnu vrijednost. U svom poznatom Šesnaestom predavanju ("kazališnom") Mickiewicz definira: "Drama je najsnažnija umjetnička realizacija poezije (...) U drami poezija prelazi u djelovanje spram gledalaca. Svrha te umjetnosti je poticanje, ili, bolje rečeno, pobuđivanje na djelovanje zalijenjenih duhova" (Mickiewicz, 1955:117).

Upravo poljska romantična drama – to je predmet našeg interesa. Performativnost, postulirana u Mickiewiczevu izlaganju, čini je najvažnijim dijelom poljskoga književnog romantizma, i to naglašeno u dimenziji romantične filozofije čina i njene recepcije u razdobljima koje slijede: ne samo u Poljskoj, nego i izvan nje. Na taj način ona postaje književnom realizacijom i interpretacijom poljske korekcije europskoga romantizma: mesijanizma. Uostalom, profetski "teatrološki" tekst Mickiewiczev, koji postulira nastanak tzv. slavenske drame, utemeljene u tradiciji kršćanske drame – misterija – odigrat će izvanrednu ulogu u oblikovanju dramskih opusa sve trojice poljskih pjesnika-proroka.

Sâm Mickiewicz bit će tvorac tek jednoga dramskog djela, *Dušni dan* (*Dziady*) (izuzmemo li posve nesupjele, i pisane na francuskom jeziku i "u francuskom duhu" *Barske konfederate*, te izgubljenoga *Jakuba Jasińskog*). Ali upravo to djelo – sastavljeno, kao što je poznato, od četiri dijela, nastala u različitim razdobljima pjesnikova života: II. i IV. u vilnanjsko-kovnjanskom (oko 1822, objavljeni u drugom svesku *Pjesama* (*Poezje*, 1823), te III. dio u drezdenskom (objavljeno u Parizu, 1832), dok je I. dio, nastao vjerojatno u prvom razdoblju, objavljen tek posthumno, 1861. – nalazi se, kao prava, premda neizrečena paradigma postulirane slavenske drame, upisana između redaka pariškoga predavanja (Piwińska, 1992:62-63): *Dušni dan* naime ostvaruje sve Mickiewiczeve genološke direktive: lirski je i podsjeća na "prelijepe zvuke pučke pjesme"; epski je, jer se u njemu čuju pripovijesti pučkih pripovijedača; i, što je najvažnije, "prenosi nas u natprirodni svijet" (Mickiewicz, 1955:119). Postulirana "čudesnost" (*cudowność*), kao konstitutivno obilježje misterija, te "općenje s duhovima" (*obcowanie z duchami*), jedinstveno snažno u vjerovanjima slavenskoga puka, već su našli svoju primjenu upravo u Mickiewiczevu tekstu.

U trenutku dok je Mickiewicz grmio s tribine Collège de France, Juliusz Słowacki već je imao iza sebe dvije – kako se ustalilo u recepciji njegova opusa – dramske faze: prvu, varšavsku, bajronističku i, općenito shvaćenu kao nezrelu; i drugu, švicarsko-parišku, tijekom koje nastaju, između ostalog, i velika šeksipirovska djela: *Kordian* (1834.), *Balladyna* (1839.), *Lilla Weneda* (1840.). Ali "nijedno od njih nije spadalo u misterije, a posebice ne u mesijanističke misterije" (Piwińska, 1992:63); stoga ne čudi da ih je Mickiewicz u svojim predavanjima posve prešutio. Dapače: Marta Piwińska pokazuje da je Słowacki, koji je nedvojbeno bio obaviješten o tome što je govorio "profesor" Mickiewicz (a možda je i sâm pohodio predavanja), izvukao iz njih značajne pouke, da je "kazališno" predavanje izmijenilo njegove poglede, ali – usprkos očekivanjima – nije kao uzor izabrao *Dušni dan*, već misterij Carlderona, baroknu dramu (Piwińska, 1992:68). Upravo ta paradigma generira treću fazu,"mističnoga Słowackog", unutar koje će se postupno kristalizirati njegov mesijanistički projekt: od *Geneze iz duha* (*Genezis z ducha*, nap. 1844.) do njegova vrhunca u nedovršenoj poemi *Kralj-Duh* (*Król-Duch*, nap.1845.-49.). Dramski tekstovi iz tog razdoblja, *Svećenik Marek* (*Ksiądz Marek*, 1843), *Salomejin srebrni san* (*Sen srebrny Salomei*, 1844), *Samuel Zborowski* (nap. 1845.), najčešće se interpretiraju kao dramska realizacija tzv. genezijske koncepcije, prema kojoj se kozmos i čovjek nalaze u stanju neprestanoga razvoja, čiji je izvor opozicija između duha, koji teži sve većoj savršenosti, i materijalne forme koju stvara, i koja se tim naporima suprotstavlja. Smrt forme tako je ujedno i početak novoga, savršenijeg u toj vječnoj spirali. Uz pojedinačne duhove, postoje i skupine – narodi, koje filozof naziva "kraljevskima"; oni su duhovno najsavršeniji, budući da su tijekom povijesti prošli kroz najveći broj utjelovljenja. To je prvenstveno poljski narod koji, budući da je izabran od Boga, teži najsavršenijoj formi – "formi svjetla".

I *Ne-Božanstvena komedija* (*Nie-Boska komedia*, 1835) Zygmunta Krasińskog u uskoj je svezi s Mickiewiczevim predavanjima. Upravo ona postaje u njima idealnim obrascem postulirane slavenske drame, barem deklarativno: jer, za razliku od prizvana Puškinova *Borisa Godunova* i Milutinovićeve *Tragedije Obilić*, poljska se drama, navodi autor, "uznosi više: više je narodna po duhu, a ujedno više slavenska. Osim toga element čudesnosti, natprirodni svijet ovdje nije samo pjesnički i u pučkom duhu, već je obrađen prema pojmovima koje je razvilo naše stoljeće" (Mickiewicz, 1955:121). Osim *Ne-Božanstvene komedije*, kojoj Mickiewicz posvećuje i četiri predavanja što prethode "kazališnom", Krasiński je objavio i dramu *Irydion* (1836.), koja također implicira mesijanistički stav. Izlaganje tog programa moralne obnove čovječanstva na temelju reafirmacije kršćanstva, uslijedit će u poemi *Praskozorje* (*Przedświt*, 1843), kao i *Psalmima budućnosti* (*Psalmy przyszłości*, 1845).

Uza sva temeljna poetička obilježja poljske romantične drame – a to su, ukratko: metafizički ili fantastični karakter koji uključuje interakciju između metafizičkog i zemaljskog poretka (misterij); apoteoza pobunjene individue koja se suprotstavlja zatečenom nemoralu, i koja se, iako određena metafizičkim silama, i sama određuje spram njih; otvorena struktura, genološka bastardnost, fragmentarizam, svjesna nedorečenost (prikazana kao posljedica nedovršene metafizičke transcendencije), antiaristotelovsko, dakle, posve nekonvencionalno prekoračivanje prostornih, vremenskih i fabularnih ograničenja, te njezin implicirani neprikazivački karakter (*lesedrama*)[1] – uza sve to upravo je mesijanizam, kao njena idejna *differentia specifica*, bio najvećim opterećenjem u procesu prihvaćanja poljske romantične drame izvan matičnih granica. Premda je, valja isto tako reći, baš aura pjesnika-proroka itekako utjecala na izgradnju kulta od kojega nije imuna ni hrvatska recepcija, a koja, iako najčešće nesklona pretjeranom ideliziranju (vidi primjerice recenziju knjige Gabriela Sarrazina, *Les grands poètes romantiques de la Pologne. Mickiewicz. – Slowacky. – Krasinski*: Krnic, 1906) ipak odaje veliku privrženost kultu pjesničkih proroka. I to prvenstveno ona polonofilska koja svjesno sudjeluje u promociji općeslavenskih i nacionalnih – hrvatskih i poljskih – interesa.

[1] O nemogućnosti kazališne prikazbe slavenske drame, iz tehničkih razloga, govorio je i sâm Mickiewicz. Suvremeni interpretatori skloniji su tezi da su važniji razlozi cenzuralna ograničenja u Poljskoj, te nerazumijevanje težnji poljskih emigranata u inozemstvu. Uostalom, povijest kazališnih inscenacija potvrdit će sva tri argumenta.

SLUČAJ MICKIEWICZ

Prijeđimo u hrvatsko dvorište: recepcija Mickiewiczeva sveukupnoga djela (Hamm, 1956; Frančić, 1949; Petrač 1998; bibliografija: Slukan, 1998) pokazuje da je *Dušni dan* bio poprilično zapostavljen (uglavnom na račun poezije i *Gospodina Tadije*). O tome sam pisao na drugome mjestu (Blažina, 1998), a ovdje ću izložiti i dopuniti osnovne naglaske: hrvatska, ili točnije rečeno, ilirska recepcija Mickiewiczeva djela otpočinje nakon studenačkog ustanaka prijevodima fragmenata *Knjiga poljskog naroda i poljskog hodočašća*, dakle autorova mesijanističkoga projekta koji od Poljaka zahtijeva "moralni perfekcionizam" – u Gajevoj "Danici" (od 1835. do 1845.). Analiza je, međutim pokazala da je izbor fragmenata bio doista reduktivan: "više su voljeli prešutjeti njihov revolucionaran, poljski sadržaj, čak i prezime autora, više su voljeli izabrati iz njih one fragmente koji su se mogli prilagoditi hrvatskoj nacionalnoj situaciji, i govoriti riječima Mickiewicza, ali u vlastito ime, učiniti od njegovih tekstova vlastitu publicistiku" (Wierzbicki, 1970:29). Reduktivno čitanje iliraca u funkciji je političke taktike u odnosu na cenzuru koja nije dopuštala "izlijetanje" preko dopuštene mjere.

Legenda o Mickiewiczu bila je sastavnim dijelom poljskog emigracijsko-postustaničkoga sindroma, pa ipak, tek početkom 40-tih, u vrijeme predavanja u Collège de France stekla je profetske dimenzije. Ali, iako Mickiewiczeva participacija u obredima Božje stvari (*Sprawa Boża*), dapače, njegovo privremeno vodstvo nakon odlaska Towiańskog iz Pariza, zapravo potiču njegovu političku izolaciju – od ljevice do Crkve (Witkowska, 1998:23) – generirat će izuzetno zanimanje slavenskoga svijeta za njegova predavanja. O tom interesu svjedoči "Danica", a napose slučaj Mede Pucića.

O odnosu Pucića prema Mickiewiczu, i mogućem poznanstvu, napisano je više rasprava (Prohaska, 1916; Hamm, 1958); za nas je međutim važno da je upravo Pucić, poklonik kulta Mickiewicza, autor prvoga prijevoda jednoga dijela *Dušnog dana* (Velike Improvizacije iz III. dijela), te prvoga članka o njemu (Pucić, 1843). Ali "jednostavna idolatrija" dubrovačkog poklisara, iskazana i u mogućem utjecaju poljskoga barda na nastanak njegove poeme *Cvijeta*, dijelom je značajna pomaka u recepciji piščeve uloge: umjesto "hodočasnika" iz *Knjigâ*, sada u prvi plan izlazi romantični heroj, pobunjen u odnosu na svijet, Boga i – nepravdu.

Ako je Pucić načeo nov odnos spram Mickiewiczeva projekta (a koji, usprkos tome što mijenja "glavnoga junaka", ostaje obilježen mesijanizmom), Stanko Vraz – kao prvi hrvatski prevoditelj i propagator njegove poezije – ostaje svojim izborom vezan ilirskim horizontom: njegov prijevod (Vraz, 1850) II. dijela *Dušnog dana* – kao *Trebina* – s praslavenskim običajem zazivanja duhova, zapravo je, potaknut idejom folklorizma, nastao u službi panslavizma ilirskoga tipa (Meyer – Fraatz, 1998), o čemu svjedoči i njegov opširan predgovor.

Vrazov pristup za dulje će vrijeme odrediti recepciju Mickiewiczeve drame, budući da će to biti jedini prijevod, pa i jedini podrobniji komentar sve do modernizma. Uostalom, nova će vremena i sama odabirati iz Mickiewicza nešto drugo: romantični protorealizam (šenoinskoga tipa) voljet će poeziju; realizam pak – *Gospodina Tadiju*. Vrijeme za *Dušni dan* stići će stoga tek u trenutku nakon što i u po-

ljskoj kolektivnoj svijesti prođe šok izazvan porazima 1848. i 1863. koji, kao što je poznato, u vrijeme pozitivizma dovodi do krize recepcije romantičnoga naslijeđa općenito.

Situacija se mijenja, dakle, s pojavom modernizma u kojemu Mickiewicz ponovno stiže na pjesnički i profetski panteon; to je ujedno burno vrijeme pokušaja "prisvajanja" pisca od strane različitih ideoloških i estetičkih pozicija. U Hrvatskoj pak pojavljuje se najzad kritički osvrt koji zaslužuje pozornost: Milivoj Šrepel, u *Slikama iz svjetske književnosti*, postavlja Mickiewicza na prvo mjesto među književnim velikanima XIX. stoljeća, Byronom i Goetheom. Smjestivši *Dušni dan* u horizont romantične osjećajnosti i religioznoga nadahnuća, te s obzirom na autorovu ekstatičnu kretivnost – iako će za njega "plan i predmet ovoga djela, jer nije dovršeno, ostat zauvijek zagonetan, a značit će samo odjelite česti" (Šrepel, 1891:46) – Šrepel, filolog i poznavatelj romantizma, u tradiciju hrvatskoga čitanja Mickiewiczeve drame postavlja okvire, kako sam to nazvao – "modernističkog akademizma".

Modernizam će najzad donijeti i još jedan plod: prijevod *Velike improvizacije* Ise Velikanovića.

I Šrepelov će "vijek trajanja" biti dug; zapravo sve do pojave Benešićeva predgovora vlastitom – i prvom integralnom hrvatskom prijevodu, dovršenom za rata, a objavljenom 1947: Benešić tu, služeći se monografijom Stanisława Kolbuszewskoga, u prvi plan postavlja poruku svećenika Piotra, koja – kao nacrt mesijanističke ideje – postaje i praktičnim priručnikom za poljske "hodočasnike": u svakodnevici se "mora ostvariti vjera u Boga i u njegovu providnost, ljubav prema domovini i međusobna sloga, poređivanje svojih misli i interesa općem dobru, samopožrtvovanje" (Benešić, 1948:33). U navedenom sam članku tu poziciju nazvao "prigušenim katolicizmom"; prigušenim, budući da nije riječ o ortodoksiji, već postupnom pomicanju interpretova interesa prema kršćanskom socijalizmu – posljednjoj idejnoj transformaciji Mickiewiczevoj. Indikativno je da se knjiga u nas pojavljuje u vrijeme kada u Poljskoj interes za Mickiewicza personificirao revolucionarne tradicije poljskih težnji iz vremena socijalističkoga kulta s početka stoljeća (Witkowska, 1998:27); ali *Dušni dan*, kao mesijanistički i rodoljubni tekst, neće se pojavljivati na poljskim scenama – sve do "otapanja" tvrde kore socrealizma.

I konačno, u hrvatskoj tradiciji posljednje mjesto čitača te drame pripada Zdravku Maliću. Nakon revizionističke "jugovine" 1956. u kojoj je reaktualizacija Mickiewiczeve drame odigrala važnu ulogu, nakon studentske i profesorske pobune 1968. u kojima je *Dušni dan* bili istinski detonator, te nakon vrlo plodnih, prvenstveno kazališnih reinterpretacija teksta (Grotowski, Swinarski), Malić će, kao polonist i mickijevičolog, pisati o drami kao otvorenoj strukturi, s dijagonalom kao vezivnim elementom kompozicije. Na idejnom planu postavlja *Dušni dan* u kontekst ranije Mickiewiczeve poeme *Konrad Walenrod* da bi zaključio kako autorovo domoljublje ne znači i mržnju; u sporu Konrada s Bogom i Piotrovu stavu potvrđuje se, prema autoru, "mogućnost kršćanskog angažiranja na strani nacionalno i socijalno potlačenih" (Malić, 1976:24). Spajajući tako kršćansku i lijevu tradiciju u tumačenju Mickiewicza, podšivenu piščevim "crnim, bezizlaznim pesimizmom" – Malić je, čitajući *Dušni dan*, stvorio "kompleksnu sliku svijeta". Otvorena struktura *Dušnog dana*, o kojoj govori autor, postaje tako i otvorenom strukturom njegove interpretacije u kojoj je svijest o različitim mogućnostima čitanja, kao i njenim tradicijama, itekako prisutna. Slične ocijene Malić će iznijeti i u prikazu Mickiewicza u svom pregledu povijesti poljske književnosti (Malić, 1975).

Riječju, čini se da Malićeva višeslojna interpretacija uspješno zatvara tradiciju hrvatskog čitanja *Dušnog dana*, budući da implicira polivalentnost teksta, a prihvaćajući fundamentalnu tezu o otvorenosti strukture, unaprijed ne odbacuje ni drukčija rješenja. Na taj način Malić prevladava dotadašnju (relativnu) isključivost, u kojoj je naglasak bio postavljen na tradicionalne vrijednosti, te potvrđuje da je *Dušni dan* doista egzemplarna drama poljskoga romantizma u svim njenim dimenzijama – uključujući i mesijansku ideju.

SLUČAJ SŁOWACKI

Premda se prva naznaka o drugom poljskom pjesniku-proroku, na valu mitizacije poljskih "tovjanjčika", pojavljuje u hrvatskom tisku 1847. (a članak je, kako tvrdi Stojan Subotin, napisan još 1843.) – riječ je o Vrazovu prijevodu jednoga češkog teksta (Subotin, 1969: 45) – hrvatsko zanimanje za njegovo djelo bilo je u XIX. stoljeću marginalno.

I u Poljskoj je recepcija Słowackoga prolazila različite faze: od posvemašnjeg odbijanja 30-tih godina – potaknuto, između ostalog i Mickiewiczevim stavom o njegovoj poeziji kao "crkvi bez Boga", izrečenom povodom izdanja njegovih ranih tekstova (1832) – to se mišljenje mijenja tek s pojavom stilizacijskog i versifikacijskoga remek-djela, ironične poeme *Beniowski* (1841). Od tada, a naglašeno od ulaska pjesnika u "mističnu" fazu, Słowacki počinje ozbiljno konkurirati Mickiewiczu; djelo je to ponajviše trećega proroka, Zygmunta Krasińskoga, koji i sâm podupire uspostavu ravnoteže, razlikujući Mickiewicza i Słowackoga kao dva suprotna i dopunjujuća momenta u razvoju poljske poezije, "centripetalni" (ispunjeni) i "centrifugalni" (usmjeren prema nevidljivom svijetu beskonačnosti) (Markiewicz, 1985:198). (Dodajmo: uskoro će, u toj dijalektičkoj trijadi, i sâm postati – sintezom).

Kult Słowackoga kao demokrata, antipapista i revolucionara prolazi kroz tešku krizu u vrijeme poljskih poraza: "galicijski pokolj" 1846., proljeće naroda 1848., te konačno siječanjski ustanak 1863. postupno će urušavati njegov ugled da bi, u očima krakovskih konzervativaca, pa i pozitivista, postao jednim od glavnih krivaca poljskih tragedija; kult Słowackoga proglašen je "štetnim". I hrvatski polonofili o njemu – šute.

Njegova iznenadna obnova u poljskoj sredini počinje s pojavom *Izabranih djela*, 1866. godine, i zasluga je priređivača i kritičara Antonija Małeckog. Od tada, pa sve do prvih signala (auto)destrukcije poljskog modernizma (Stanisław Brzozowski) koji ga je prihvatio kao svoga prethodnika i korifeja – potican glorifikacijom od strane mladopoljske kritike, ali istodobno i napadima od strane konzervativnih "starijih" – doživjet će apogej svoje slave u godinama velike obljetnice 100. godišnjice rođenja – 1910.

Hrvatski prevodioci reagiraju sukladno, ali prvenstvo daju njegovu pjesništvu: Franjo Marković prevodi poemu *Otac kužnih u El-Arišu* (1877), August Šenoa *Jana Bieleckoga* (1879), Štefa Iskra (1898) i Lujo Novak (1909) *Anhellija*. Słowacki kao dramski pisac nije prisutan, a vrlo je slaba i njegova kritička recepcija. Indikativno je da je gotovo jedini tekst posvećen isključivo Słowackom prijevod govora Henryka Sienkiewicza prigodom otkrivanja jednoga spomenka velikom pjesniku, objavljen u "Vijencu" 1899. godine (*Sienkiewicz o Juliju Słowackom*, 1899) – govor u domoljubnom i konzervativnom tonu. Deset godina kasnije, naoko iznenada, stiže prava navala tekstova, portreta i prikaza, uoči navedene obljetnice rođenja.

Miroslav Sakač u svom prvom tekstu (Sakač, 1909a) sasvim je kritičan: prema njemu bajronistička faza, u koju spadaju i najraniji dramski komadi Słowackoga, pokazuju da se u piscu "krije velik talenat i snažan genij, ali sama djela nijesu dotjerana, ni savršena"; u drugo, "muževno doba" – koje donosi "najsavršenija, najdotjeranija i najgenijalnija njegova djela" (a riječ je isključivo o pjesništvu) – drame su "neuspjele, jer su nedotjerane", i tu pisac pokazuje da "nije jedinstveno sređen genij". Sakač argumentira: "U političkim i društvenim pitanjima bio je radikalan, a kad je uvidio, da su njegovi ideali neostvarivi, zapadao bi u pesimizam i oštro bi osudjivao ljude." I konačno, u trećem razdoblju, ili "dobu misticizma", "budući da pjesnik želi i nastoji napisati samo objavu duhova, strogo pazi na to, da ne mijenja, ne popravlja, ne razjašnjuje, ne tumači, ne dotjeruje svoja djela". Rezultat je katastrofalan: djela iz ovoga razdoblja su "posve nerazumljiva, prepuna nejasnoća i protuslovlja".

Iste ocjene Sakač razrađuje u svom mnogo duljem obljetničkom portretu (Sakač, 1909b). Pozornost posvećuje ranim dramama, *Mindowe* i *Maria Stuart*, u kojoj su neke scene "uzorno obrađene, a ostale u sjeni, nekud kao skicirane, fragmentirane, nabačene"; uspoređujući pak glavnu junakinju sa Schillerovom Mariom Stuart, navodi da je ova "dramatičnija"; njena tragedija nije posljedica okolnosti, već njezina karaktera, njezina kraljevskoga dostojanstva i ponosa, nasalomljive odlučnosti i volje – "Izvor svega, što trpi i čini, u njoj je samoj i jedinoj". Prema dramama iz srednje faze mnogo je oštriji: *Mazepa* je "veoma loša drama", puna "površnih i plitkih motiva", "vrvi od pretjerano patetičnih prizora, nategnuta u kompoziciji, nenaravna u akciji", premda je "katkad lijep i mjestimice prekrasan" – ali to je u svojoj lirskoj dimenziji; *Balladyna* pak, u kojoj su sabrani nespojivi elementi – "pučka balada, motivi iz Shakespearea, motivi iz predhistoričkog vremena, fantastički svijet, Ariostovo podsmijevanje" – razlog su što "*Balladyna* nema jedinstva cjeline, da je nejasna, nerazumljiva i neshvatljiva"; "radnja se razvija ne nutarnjom nužnošću, nego aparatom romantične naivnosti". I u *Koridanu*, izvodi Sakač, postoji pukotina: prva su dva čina "skoro suvišna, skoro da ne spadaju u stvar", budući da pripadaju romantičnoj idolatriji mladosti; i tek kada Koridan "iznenada oćuti (...) da je Poljak" drama se razvija u pravom smjeru: uviđa da nema "ništa višeg, i ni većeg od žrtve za domovinu i da je kud i kamo više od osobne sreće i osobnog trpljenja". Pretpostavljajući opće dobro privatnom, Kordian čak i u svom porazu odaje "čovjeka osjetljivog, pravog čovjeka, koji osjeća i trpi". Ali, po dramatičara stvari se odvijaju u posve nepovoljnom smjeru. Jer, navodi Sakač, kada romantizam počinje tražiti tragiku u "užasnostima i dapače u rugobi i nakaznosti" Słowacki piše posve neuspjelu tragediju *Beatrix Cenci*. *Lila Weneda* drukčiji je slučaj: "Vjetrovi, oluje, krvava polja, pokolj, jauk i stenjanje umirućih, plač i jecaj začaranih harfa, osobe s junačkim obrisima, prekrasne i driljive scene" – to su njeni aduti; pa ipak "glavna je misao ponovno nejasna", budući da čitalac očekuje moralnu pobjedu Veneda; to očekivanje ostaje međutim bez odgovora. I nadalje, pozivajući se na određena poljska interpretativna rješenja prema kojima su Venedi "praoci poljskih kmetova", a njima suprotstavljeni Lehiti "praoci poljske šlahte", kritičar ovo "lijevo" tumačenje, koje Słowackoga pretvara u revolucionarnoga demokrata, postavlja u zagradu: "Što se tiče demokratizma Slovackova ima dosta razloga smatrati ga kaprisom, hirom pjesnikovim." Nalazeći, konačno, uzroke pjesnikove mistične transformacije u "bujnoj fantaziji", Sakač ponavlja već poznate ocijene: mesijanski projekt, koji implicira sveprisutnost duha-revolucionara što ukida stare forme i stvara nove, te pretpostavlja pasivan odnos pisca spram "nalogodavca" – ostaje u svojoj dramskoj realizaciji posve nerazumljiv: to su i *Svećenik Marko*, i *Salomejin srebrni san*.

Miroslav Sakač iskazuje se kao adept konvencionalizma XIX. stoljeća, kritičke formule koja ne prihvaća temelje romantične poetike: fragmentarizam, otvorenu strukturu, fantastičnost, grozu, genološku bastardnost, miješanje modusa (komičnog i tragičnoga); na taj način u njegovoj se optici tekstovi Słowackoga neprestance raspadaju. I kada pokušava pronalaći načelo koherencije – u posve konvencionalno-konzervativnom duhu: individulna herojska gesta junaka koji ipak "ostaje čovjekom", žrtvovanje za domovinu – a sve to u maniri "herojskoga" realizma – tekstovi se i opet smjesta raspadaju, budući da je posve jasno da još uvijek preostaje neoznačeni, ali značajni ostatak. To je najjasnije u interpretaciji "mistične" drame. Rezultat takva, nazovimo ga, "antiromantičnoga konvencionalizma" je i vrijednosna hijerarhizacija: prva faza nadvisuje drugu, a druga treću. Posve netipično.

Za Nikolu Lovašena, autora opširnoga portreta u genetičkoj maniri (Lovašen, 1909a), najvažniji su *Kordian* – koji, kaže kritičar, ipak ima nedostataka, budući da glavni lik "nema volje"; pa ipak, to je "jedno od najljepših djela, što ih je Słowacki napisao". Slijedi *Lilla Weneda*, i to stoga što "djeluje neobično strašno na čuvstva. Svi dobri i plemeniti padaju i pogibaju, a surovi i zli pobjeđuju". Ta jednostavna shema, koja uzbuđuje kritičara, nosi u sebi, baš kao i *Kordian*, piščevu ideju žrtvovanja. U Lovašenovoj rekonstrukciji biografije prijelomni trenutak nastupa kada se pisac "sasvim podložio volji Towiańskoga", s čime prestaje razdoblje buntovnoga Słowackog, i rađa se mesijanski projekt koji diktira dramsko pismo: "Sve što mu je u misli došlo, smatrao je glasom 'duha', i za to su djela njegova iz te dobe vrlo nerazumljiva", "tamnim su idejama krcata".

Isti kritičar u drugome tekstu (Lovašen, 1909b) ponovno ističe *Kordiana*, čiji ga glavni junak u prva dva čina podsjeća na Werthera i Manfreda, ali i opet ističe mane: nedostatak umjetničke discipline ("žestoki temperament i njegovo čuvstvo"), koji izaziva nedovoljnu koncentraciju ("nije bilo onoga mira u kompoziciji, koji je umjetniku nuždan"); konačno, ponavlja Lovašen, Kordian je prototipom njegovih karaktera koji nemaju potebnu čvrstinu uzornih junaka: "On se diže, da dosegne ideal – oslobođenje naroda i kad treba da učini odlučno djelo – on klone, slomi se." Kritičar hvali *Balladynu*, tragediju koja je "lijepa i s jasnom idejom", i *Lillu Wenedu*. Mesijanska pak poruka, kao i drame *Svećenik Marko*, *Samuel Zborowski*, *Salomejin srebrni san* – ostaju mu "neshvatljive".

Čak i Zdenka Marković (Marković, 1909) – koja nastupa kao oduševljeni poklonik kulta: Słowacki je "ne samo veliki pjesnik, on je njihov /Poljaka/ Kralj-duh, njihov tje-

šitelj i – prorok" – ponavlja već poznatu ocijenu *Kordiana*: njegov je nedostatak što je glavni junak "slabić, nema snage ni volje, stoga ne može da izvede čin, koji je namislio izvesti"; *Lillu Wenedu* ukratko opisuje; *Balladynu* samo spominje, baš kao i *Svećenika Marka*, *Srebrni Salomejin san*, kao i prijevod Calderonova *Nepostojanog princa*. Svoju biografsku skicu zatvara konstatacijom "Słowacki stoji uz bok Mickiewiczu, samo je šteta da je između svih pjesnika najmanje razumljen".

Pokazuje se da spomenuti kritičari prenose – premda ne i u jednakim stupnjevima – mladopoljsku predanost kultu, koja podrazumijeva i "skraćivanje" kritičke distancije, te – s druge strane – utjecaj tradicionalne kritičke matrice prema kojoj vrijednost djela određuje moralni lik junaka. A upravo ta mješavina, prema našoj aproksimaciji, određuje i "srednju liniju" hrvatske, apologiji sklone, modernističke recepcije.

Uostalom, stanovito opterećenje starijim interpretativnim rješenjima obznanjuje se i u portretu Velimira Deželića (Deželić, 1910). Kao ilustracija neka posluži samo njegova ocjena Koridana: on je "siloviti revolucionarni duh, nervozan, fantastičan. Silna je to drama. U posljednja tri čina uzdiže se pjesnik na visinu svoje slave".

Svim navedenim kritičarima (uz iznimku Sakača) još je nešto zajedničko: u prvi plan postavljaju "muževnog" Słowackoga, a to je načešće *Lilla Weneda*. Štoga ne čudi da je Julije Benešić, tražeći djelo koje bi bilo "najsimpatičnije i za nepoljsko općinstvo najpristupnije", odabrao upravo taj tekst, "ponajbolje" piščevo djelo – kako sâm navodi u predgovoru drame. Bio je to prvi (i posljednji!) tiskani prijevod jedne drame Słowackog u Hrvatskoj; objavljen je u godini velike obljetnice (Benešić, 1910), te izveden na pozornici zagrebačkoga HNK, u inscenaciji u kojoj je sudjelovala Irena Solska, vedeta krakovskog teatra. Prevodeći ga u "jeziku hrvatske moderne" (Subotin, 1969:76), Benešić je konačno uspio približiti Słowackoga, podešavajući ga u skladu s horizontom očekivanja hrvatske moderne. A sam izbor toga patetičnog, premda krvavoga komada, jednostavne, zatvorene strukture, tematski smještenog u praslavensku povijest, s osnovnom idejom o potrebi žrtvovanja za domoljubne ciljeve – dakle, bez mesijanske poruke, ali s "mnogo aluzija na političke prilike vremena, kada je nastalo" – govori o prevodiočevim razlozima. Štoviše, i Benešić je ovdje posve tradicionalan: u uvodu spominje kako "neumjesni neki prizori između sv. Gwalberta i Sljeza kvare jaki i svečani dojam tragedije". Riječ je o komičnom modusu koji je, na Shakespeareovu tragu, sastavni dio poetike romantične drame (koja nije tragedija!). Klasicizirajući tako poljskoga romantičara, Benešić ga priprema za bolji prijam hrvatske publike.

Pa ipak, i sâm će Benešić evoluirati, a s vremenom stišat će se i fanfare poljskih (i polonofilskih) apologeta. Vrijeme međuraća općenito donosi "eroziju koncepcije trojice pjesnika-proroka" (Markiewicz, 1985:220). Benešić pak, u povodu prenošenja posmrtnih ostataka velikoga pjesnika na karakovski Wawel, piše dva članka (Benešić, 1927a, 1927b), u kojima mijenja svoju interpretaciju, dopunjujući je tumačenjem "mističnoga" Słowackoga: premda u ničeanskom duhu ustvrđuje kako je pisac "naglašavao *slobodu* čovjeka i težnju čovjekovu za slobodom jače od ijednog pisca svog vremena. Njegov čovjek je nadčovjek", sada donosi korekciju – mesijanizmom: "mistika Słowackoga nije sliepo pokoravanje Towiańskomu, ona je sadržana u konzekventnoj težnji za oslobođenjem duha, a ne u rezignaciji. Volja Božja nije sadržana u odricanju nego u našoj volji i stvaralačkom dozivanju oslobođenja duha". U takvoj optici pjesnikova polazna pozicija postaje ona iz *Geneze iz duha*, u kojoj se kao glavni akter svjetske povijesti pojavljuje duh-revolucionar. Takva interpretacija sadrži mnoge elemente poljske recepcije u njenim povijesnim transformacijama; Benešić sumira: "Słowacki je u osnovi revolucionaran pjesnik, centrifugalan, vječno naprijed, pjesnik omladine, društvene pravednosti, dubokoga patriotizma", i na taj način najavljuje buduće interpretacije.

Istim povodom još jednom se popularizatorskim člankom javlja Zdenka Marković (Marković, 1927): premda mnogo razložnije i s više "estetičkih" elemenata, uglavnom ponavlja svoje ranije teze. Słowacki je "jedan od najsilnijih individualista i jedan od najlepših melanholika" čiji se "pesnički rad sasvim podudara i pokriva sa životom". Ne mijenjaju se ni ocjene pjesnikova dramskog stvaralaštva: prva faza je "malo originalna", premda Słowacki tu pokazuje"dubok smisao za narodnu poljsku istoriju"; nakon povratka s Bliskog istoka, 1838., piše svoje "najpoznatije i najlepše drame", *Balladynu* i *Lillu Wenedu* koje, uz utjecaj Shakespearea, "imaju nešto skroz poljsko, skroz slavensko u sebi"; konačno, iako ukratko iznosi nacrt mesijanske ideje i spominje naslove "mističnih" drama – ne postavlja ih u generičku svezu.

U svom trećem portretu iz 1950. (Marković, 1950), dakle u vrijeme socrealističke redukcije kada je poljska službena kritika posve isključila odveć opasne "revizioniste", kao što je bio Mickiewicz, odnosno "klerike", kao što je bio Krasiński – Zdenka Marković uglavnom slijedi onu formulu zahvaljujući kojoj je Słowacki "preživio". On je sada "buntovni 'duh, vječni revolucionar'"; vrijeme je to "crvenoga Słowackog". Pa ipak, ni ta ideološka korekcija ne mijenja njenu opću ocjenu dramskoga stvaralaštva.

I konačno, u opusu prvog istinskoga hrvatskog povjesničara poljske književnosti, Zdravka Malića, Słowacki zauzima – nasuprot Mickiewiczu – čini se ipak nezasluženo malo mjesta. Govori o njemu samo u svom pregledu poljske književnosti (Malić, 1975). Premda informativan, članak ne prekoračuje priručničke horizonte. Pristupajući pak kao interpret Słowackom s pozicija lijeve tradicije čitanja, Malić ustvrđuje: u ranoj dramskoj fazi riječ je najčešće "o izuzetnim ličnostima, o velikim usamljenicima i junacima, o egzotičnim sredinama i dalekoj prošlosti", i u njima se po prvi put pojavljuju karakteristični motivi ljubavi zločina i vlasti; u *Kordianu* pak, koji zatvara to razdoblje, pjesnik je predočio "dramu nemoći urotnika plemića Kordianom, dramu političke, povijesne nemoći aristokracije". *Balladyna* i *Lilla Weneda* pak, "scenski impresivno" razvijaju ranije začete motive; u njima je Słowacki "zacrtao opreku između bučne i isprazne nametljivosti plemstva i šutljivo zagonetne rezistencije puka, opreke koja će u kasnijim tekstovima steći izrazito političku artikulaciju"; dramom *Fantazy* pak, obilježenom "teozofijskom, metafizičkom vizijom svijeta i čovjekova mjesta u njemu", Słowacki se, prema Maliću, približava onim poljskim književnim tekstovima "kojima je romantični svjetonazor postao preuzak i preplitak, ali u kojima se još uvijek zadržala odbojnost prema sve glasnijem pozitivističkom pragmatizmu". I konačno, iz posljednje faze Malić odabire "svakako najznačajniji" *Salomejin srebrni san*, "u kojemu je s nekom vrsti radosne okrutnosti predočen vučji odnos

između poljske vlastele i ukrajinskog seljaka". Takav demokratski Słowacki, iskazao je jasno uvjerenje da je, piše autor, "Duh, vječni Revolucionar prešao na stranu potlačenih i bespravnih i da je budućnost samo njihova". Čitajući poljskog pjesnika, kao i njegov mesijanistički projekt – filozofiju revolucije – u aspektu koji nije lišen ideološkog opredjeljenja, Malić je ostao dužan – barem onoliko koliko je zaslužan u recepciji Mickiewicza.

Nasuprot autoru *Dušnog dana*, Słowacki je u očima hrvatskih kritičara prošao mnogo lošije, i to ne samo s obzirom na kvantitetu, nego i na kvalitetu kritičkih radova. Svi interpreti imaju problem kako spojiti (naizgled) nespojivo. Čitajući najčešće s motrišta konzervativnih ideoloških premisa – što je, valja ipak reći, uglavnom posljedica pročitane literature o predmetu kojom dominiraju krakovski konzervativni kritičari – odbacuju Słowackog (i legendu o njemu) upravo u dimenziji njegova demokratizma; ali, istodobno, ukoliko se pjesnik reducira radikalizacijom "demokratskog i lijevoga" čitanja, te odjednom nestane sva mistika, ukazuje nam se Słowacki kao borbeni socijalist, što je, naravno, nedopustivo (učinio je to socijalistički realizam). Drugi problem proizlazi iz neprihvaćanja temeljnih premisa romantične drame, čija bastardnost upravo omogućuje spajanje nespojivoga: kada je riječ o "muževnom" razdoblju piščevu, o *Balladyni* i *Lilli Wenedi*, kritičari stoje pred za njih nerješivim problemom: kako spojiti tragični i komični modus. I stoje nemoćni, budući da je njihovo viđenje drame klasicističko, tj. genološki isključivo. U "mističnoj" fazi najveće poteškoće zadaje fragmentarizam – fragmentarizam radnje i znakova – budući da ne vide analogiju između projekta – genezijske koncepcije i njene realizacije, između općeg i posebnoga, pa im se drame redovito ukazuju kao kaos i besmisao; s druge pak strane, to još jednom svjedoči o njihovu temeljnom nerazumijevanju poetičkih polazišta romantične drame. Treći problem potkrepljuje dva prethodna: ako se i prihvati navedena analogija, pukotina se otvara unutar samoga "mističnog" Słowackoga: jer "taj radikalni progresist u mnogim je točkama bio 'protiv' i 'usuprot' napretku (...) Pisao je djela koja se do polovice slažu s Biblijom, od polovice s terorijom evolucije (...) Słowacki je izvršio sintezu koju neće prihvatiti ni čovjek koji ne vjeruje – jer ima u mnogočemu heretičke crte, niti materijalist – jer je to metafizika" (Piwińska, 1992:249). Ova nas tvrdnja vraća na početak, na fundamentalnu antinomiju koju ne može riješiti ni jedno isključivo motrište. Čini se da prividno jedina mogućnost: privatiti Słowackog u cijelosti, ili ga u cijelosti odbaciti! – može biti prevladana samo akceptacijom romantičnoga polazišta: da je teatar/svijet u sebi antinomičan i da je – "otvorena struktura". S time bi se vjerojatno složio i sâm Słowacki.

SLUČAJ KRASIŃSKI

Iako u Hrvatsku stiže relativno kasno, taj dolazak događa se kao refleks narasle popularnosti u matičnoj sredini. Naime, kult Zygmunta Krasińskoga, koji je i sâm doprinio stvaranju proročke dijade Mickiewicz – Słowacki, a koju je tumačio, kao što smo vidjeli, kao dva opozitna pravca u poljskoj poeziji, pojavljuje se početkom 40-tih godine XIX. stoljeća kao "sinteza" navedene opreke. Sâm u jednom pismu najavljuje: "treći budući smjer naše književnosti zasigurno će se objaviti u uspostavljanju ravnoteže između ta dva isključiva smjera" (Markiewicz, 1985:198). Kasniji istraživači pretpostavljali su da je tu ulogu pripisivao – sebi.

Iako je slavu stekao kao "anonimni" autor *Ne-Božanstvene komedije* i *Irydiona*, avans svoga kulta zahvaljuje prije svega svom izrazito aristokratskom, i izrazito kršćanskom filozofskom stavu. Naime, događa se to u vrijeme "galicijskoga pokolja", proljeća naroda, pa sve do siječanjskog ustanka koji su u temelju podsjekli vrijednost kulta Słowackog, i na prvo mjesto – kao protutežu Mickiewiczu – postavili Krasińskoga. Puni apogej postigao je u kritici krakovskih konzervativaca, ali će od tada – a posebice u modernizmu i međuraću – njegov kult biti u temelju poljuljan.

Hrvatska recepcija dramskoga stvaralaštva Krasińskog otpočinje prijevodom: Adolfo Veber Tkalčević posegnuo je za *Irydionom*, i objavio ga 1865. (Tkalčević, 1865). U predgovoru navodi razloge, koji nisu "romantični", već filološki, s obzirom na široko rasprostranjeno zanimanje za antiku, i to u didaktičke svrhe. Jer, upravo je tu Krasiński "bistrim umom tako uhvatio sve glavne certe onoga života budi poganskoga, budi kerštjanskoga, da nema nijedne glavne njegove točke, koja se nebi u ovom delu spomenula"; sve to ima "čar neki otajstveni" koji "nehotice skida na kolena, pune uzhita i štovanja". Drugi razlog – to je nakana "pokazati da poverh prostonarodnoga pesničkoga sloga, kojim se služe mnogi naši pisci, ima još i viši umetni slog, koji se preporučuje pesnikom, radeći oko uzvišenijih predmetah". Taj "slog" potreban je stoga što "neopisuju se tu mali uzroci još manjih posledakah, već ogromne sile, već svet, već vekovi".

U recenziji prijevoda (koji načelno hvali) Vatroslav Jagić (Jagić, 1865) posve je zanesen: Krasiński se odlikuje u *Irydionu* "gorostasnom genialnošću", on sjaji "proročanstvenim nadahnućem". Ovo oduševljenje ima religiozno podrijetlo: djelo to zahvaljuje "visokoj" ideji, a to je "neuzkolebivo pouzdanje u providnost božju i pobjedu vječne istine, što se prije ili kasnije vrši na ovom svetu". Ali "ispod" te teze krije se oduševljenje filologa: pjesnik, navodi recenzent, "majstorski izvede kontraste" između likova koji zastupaju "sve moguće pojave i pravce, kakvi bijaše u onom rasulu državnoga i duhovnoga života rimskoga", "divnom dosljednošću narisa njihove karakteristike", budući da se ponesao "duhom svojim cjelovito u forme staroga života i običaja". Dodajmo: tu je i domoljublje. Ali u ovo veliko oduševljenje ima i svoju korekciju: "samo vječna škoda, što je njegovo sjajno izvedenje zaodjeveno nekim misticizmom, u koji je isto vrijeme i s istih od prilike uzroka spao bio Krasiński kao i Mickiewicz".

I Tkalčevićev prijevod i Jagićeva recenzija jasno potvrđuju podrijetlo svog entuzijazma: Krasiński je kršćanski pisac, duboko religiozan; pa ipak mesijanizam – ovdje imenovan mistikom – ostaje nerazumljiv.

Mnogo će proteći vremena do ponovnog susreta s poljskim pjesnikom: učinit će to tek Branko Drechsler Vodnik u članku iz 1903. godine (Drechsler, 1903a) koji, iako u naslovu navodi *Ne-Božanstvenu komediju*, zapravo uspoređuje sva tri poljska *wieszcza*. Drechsler – krakovski student iz vremena obnove kulta romantizma – već dobro poznaje njihovo stvaralaštvo, i kao razlikovno obilježje Krasińskoga navodi da u njegovim dramama "živu poljske ideje u posve kozmopolitskoj formi". *Irydion* je "veličajna

pjesma osvete Grka nad neprijateljskim Rimom", i kao takva ona – iako napisana u prvoj, i uništenoj verziji prije *Ne-Božanstvene komedije* – nosi zametak te "najgenijalnije" poljske drame. Nakon opširna i relativno korektna prikaza fabule (što je manira svih onovremenih kritičara), navođenja Mickiewiczeva vrlo afirmativnoga stava prema drami kao modelu postulirane slavenske drame, Drechsler rezimira njen moralni horizont, formalizira stanovitu, rekli bismo danas, aktantsku strukturu: "U borbi između dobra i zla pobjeđuje dobro, a u borbi između zla i zla, pobjeđuje veće zlo, tijem se uništuje manje zlo, a samo zlo ne može samo o sebi obastati, pa tako i ono pada i nastaje tabula rasa, na koju baca svoje zlatne zrake pobjedonosna ideja dobra, pobjeđuje bez čovjeka – sama."

Drechslerov tekst značajan je i zbog toga što signalizira njegovu omiljenu temu, nasljeđujući je od Mariana Zdziechowskoga: mogući utjecaj Krasińskoga na Petra Preradovića (a teza poljskoga profesora bit će objavljena i kod nas; Zdziechowski, 1918). Tome će posvetiti dulji članak (Drechsler, 1903b) u kojem se osvrće na Preradovićev prijevod pjesme *Resurrectis*. Gotovo istodobno izdaje i dulju raspravu o poemi *Praskozorje* (donoseći i njen prijevod-parafrazu), te mesijanističkoj ideji (Drechsler, 1903c). Prizvat ćemo je, dakle, ne samo stoga što iznosi tezu o *Ne-Božanstvenoj komediji*, "najgenijalnijem djelu" kao "sintezi civilizacije našega vremena, a proteže se u daleku budućnost", te *Irydionu* kao pjesnikovoj "najrazrađenijoj drami", već i zato što ocrtava ideju mesijanizma. Pri tome Drechsler naglašava "sintetičnost" tog pjesnika-filozofa, deduktivnost njegove metode – što ga razlikuje od drugih velikih pjesnika koji "polaze od pojedinosti". U analogiji koja nastaje otvara se široko polje simboličkoga paralelizma: Poljska postaje prefigiracijom Krista, a "duh Poljske ne može nigda umrijeti, jer živi u krajevima ideje". Uspoređujući Mickiewicza (kao "Ivana Krstitelja posljskog mesijanizma") i Krasińskog (u *Psalmima* kao "njegova kralja Davida", u *Praskozorju* – kao "Ivana apostola"), prednost daje ovom posljednjem: "on je ipak najljepše, najpotpunije i najlogičnije razvio ideju mesijanizma u formi pjesničke sinteze".

Što Drechslera najviše privlači: kršćanska ideja, odnosno još jedna dimenzija analogije između pojedinca i naroda: jer, ako je pjesnik spoznao "da samo bol može iz čovjeka nešto stvoriti", tada poljska patnja ima svrhu: jer, od svih naroda "najviše je patio i pati narod poljski i zato on ima najvišu misiju među narodima, on će najviše iz sebe stvoriti, jer živi samim duhom bez tijela i tako ne može u njemu da bude ni mrve materijalizma, on se jedini može dići do duševnog savršenstva i donesti kraljevstvo božje na zemlji". Drechslerov tekst odaje dobroga poznavatelja Krasińskog, ali i adepta njegova kulta, koji su do najvećih razmjera razvili krakovski konzervativci, a napose vrlo utjecajni profesor Stanisław Tarnowski – na kojega se kritičar poziva .

Stiže 1912. godina – 100. obljetnica pjesnikova rođenja. Iz Krakova izvještava Zdenka Marković (Marković, 1912a), a po povratku objavljuje širi prikaz pjesnikova stvaralaštva (Marković, 1912b). Govori o značaju pjesnika – trenutno najmanje popularanom – ali, to je samo privid: "On je svojim duhom segnuo u daleku budućnost, a svojim Psalmima vjere, nade i ljubavi krijepio srca ljudska i uznosio im misli u ono doba koje doći mora – kad Poljska opet uskrsne. Zato je baš možda Krasiński od sve trojice najbliži srcima današnjih Poljaka, oni grade budućnost na njemu, koji im je dao tvrdu vjeru, da će 'dobrima i svetim činima uskrsnuti Poljska." Možda je Markovićka u pravu: ta jednostavna analogija, kao rezultanta pojednostavljene interpretacije ideje, pristupačna je svakome.

Autorica vrlo dobro sumira dramsku strukturu obaju tekstova: u *Ne-Božanstvenoj komediji* "pjesnik nam je prikazao mane i jedne i druge stranke: demokratska je velika brojem, jaka silom, ali slaba moralom, a teži jedino za materijalnim dobrom; aristokratska hoće da gospoduje, a nema dosta zdrave snage i vjere, gubi se u pjesničkim maštanjima i tradicijama. Predstavnici obiju stranaka pogibaju, dakle nijedan ne iznosi pobjedu; pobjeđuje – križ, simbol sloge i kršćanske ljubavi" – u *Irydionu* pak "s Iridionom i Grčkom spojio je Krasiński misao na svoju domovinu, koja će se uzvisiti i uzdići – ne mržnjom i osvetom, već radom, punim muke, ljubavi i sloge". U toj jasnoći i lapidarnosti najveća je vrijednost njezina članka.

Premda u osnovi vrlo sličnu (što je vjerojatno rezultat sličnih izvora), korekciju ovakva čitanja iznijet će Julije Benešić (Benešić, 1912), i to prvenstveno stoga što, kako kritičar primjećuje, Krasiński u *Ne-Božanstvenoj komediji*, premda je vatreni aristokrat, nije i njen branitelj: "Ta aristokracija, koja tobože brani oltar, predke, slavu domovine, ne vjeruje više ni u šta, prezire sve osim blagostanja i spreman je pristati na svaku reformu, samo da spasi svoje imetke i da može živjeti u obilju", ona nema ni otmjenosti, ni časti; ona je moralno degenerirana. Istodobno, ni demokracija nema snage za stvaralački i pozitivni rad. Srušila je i uništila aristokraciju fizičkom silom, no nije kadra da gradi, jer nema *moralne snage*". Agon ostaje isti, ali se pomiču vrijednosne oznake – najkraće rečeno, u benešićevskom liberalno-građanskom stilu. U tumačenju *Irydiona* pak dodaje značajnu poredbu koja ima spoznajnu vrijednost: on je odgovor na Mickiewiczeva *Konrada Wallenroda*.

I najzad, ponovno se vraćamo Zdravku Maliću koji o Krasińskom piše tek kratko – u *Povijesti svjetske književnosti* (Malić, 1975). Autor interpretira *Ne-Božanstvenu komediju* kao faustovsku dramu grofa Henryka koji "prolazi put od melankolične, beznadne spoznaje o praznoj beznačajnosti svoga života do vizije mračne vječnosti usred koje Bog poput sunca vječno gori i ništa ne osvjetljava", a taj je put – put poraza: "počinje metafizičkom uznemirenošću, nezadovoljstvom s postojećim, a završava sviješću o nemogućnosti intervencije u fatum povijesti; počinje neslaganjem s djelom drugih, završava razočaranjem vlastitim činom. Birajući između starog i novoga svijeta, povijest (...) bira između dva oblika nesavršenstva, izbjegava težnju za univerzalnošću". Postavljajući svoje motrište u horizont grofa Henryka, interpretirajući njegovu sudbinu kao sudbinu povijesti, Malić u tradicionalnu kršćansku shemu unosi značajnu novost: ideju o neintervenciji božanskog načela na kraju teksta, u nejasnoj gesti Pankaracyjeve smrti – u obzorju križa. U načelu protivna jednostavnoj shematičnosti tradicionalne interpretacije, ona otvara polje egzistencijalnom i povijesnom nemiru, podšivena je slutnjama besmisla.

Hrvatski interpreti Krasińskoga bili su malobrojni, i uglavnom su piscu pristupali kao apologeti kršćanske vjere u pobjedu dobra nad zlom; iz te jednostavne sheme ispadaju sve "komplikacije" pjesnika-filozofa koji je bio u "doslu-hu" sa svim relevantnim filozofskim smjerovima prve polovice XIX. stoljeća. O njima se, naime, ne raspravlja. Problem koji se otvara je problem mogućega nesuglasja između *Ne-Božanstvene komedije* i "pojednostavljena" piščeva mesijanizma. Naime, ključno mjesto svih nesporazuma – sâm završetak komada – ostavlja mogućnosti različitim interpretacijama. Ona koja inzistira na intervenciji Boga, i koja označava njegovu (simboličnu) pobjedu – samo je jednoznačna. Postoji i ona druga – što ako je to samo ironični komentar? Jer, nakon Pankarcyjeve smrti, ne ostaje li na vlasti "nemetafizička gomila", demokratska rulja? Dopustimo sebi malo pretjerivanja: onu prethodnu mogli bi potpisati svi hrvatski čitači, poklonici *Irydiona*, do Malića (uz distanciranost Benešića); iza druge mogao bi stajati neki (nepostojeći) adept Słowackoga; Malić pak otvara vrata trećoj mogućnosti: između trascedentalnog i zemljskoga – kontakta nema. I tu projekt Krasińskog "puca po šavovima". Dakle, u tom "ili-ili", vjerojatno jedino plodno rješenje je ono srednje, budući da jedino ono – u skladu s postulatima bastardnosti, fragmentarnosti i otvorenosti – predmnijeva hermeneutički pluralizam. O njemu u toj recepciji nema govora.

ZAKLJUČAK

Uza sav interpretativni – ali uglavnom popularizatorski doprinos koji nije bio lišen nekritičkog obožavanja – hrvatska recepcija poljske romantične drame pokazuje nezadovoljavajuće rezultate. Uz iznimku jednoga kritičkog teksta o Mickiewiczu – Malićeva eseja *Mickiewicz ili veličina poezije* – ona se pojavljuje načelno dvostruko manjkava: riječ je o nepoznavaju (ili neprihvaćanju) temeljnih poetičkih premisa romantične drame općenito, te često i njene poljske korekcije – romantičnoga mesijanizma koji toj drami nadaje specifični karakter.

Pri tome valja reći: iako je recepcija Mickiewicza u Hrvatskoj prilično bogata, njegova je drama imala mnogo manje uspjeha, a osnovni problem proizlazi iz nerazumijevanja genološke bastardnosti i otvorenosti strukture *Dušnog dana*; mesijanistički projekt Mickiewiczev, i sâm podložan transformacijama (od *Knjiga* do pariških predavanja, od tovijanizma do kršćanskog socijalizma), podaje se različitim tumačenjima; u tom smislu oba postulata u dinamičnoj perspektivi stvaralačke biografije bivaju realizirani samo u navedenom Malićevu tekstu. Słowacki nije imao ni tu sreću: općenito mnogo manje poznat, kao dramatičar je ostao velikom zagonetkom: iako načelno prihvaćaju njegovu "muževnu" fazu, njegovi hrvatski čitači (a neki od njih i uvjereni apologeti) odaju i opet nepoznavanje osnovnih poetičkih postavki romantične drame; "mistični Słowacki" ostaje pak gotovo posve nerazumljiv. S Krasińskim je lakše: zahvaljujući Drechsleru "dubinski" dramski konflikti i piščev mesijanizam pronašli su relativno jednostavne i prihvatljive formule, premda se ta simplifikacija, aplicirana na interpretaciju *Ne-Božanstvene komedije*, pokazuje nedostatnom i ograničavajućom.

Naravno, zaključak koji smo iznijeli nije začudan: u sredini koja nije, u značajnijoj mjeri, poznavala romantični dramski repretoar – ili je to činila s velikim zakašnjenjem – i u kojoj je poljski mesijanizam mogao biti prihvaćen samo uvjetno, tj. funkcionalno u odnosu na vlastitite ideološke, estetičke, pa i političke premise, recepcija te drame nužno se pokazuje krnjom. Poljski romantizam, a posebice njegov najznačajniji segment – romantična drama – zahtijeva još mnogo čitalačkoga napora i prevodilačke vještine.

CITIRANA LITERATURA:

IZVORI

Mickiewicz, Adam
1955 *Wykład XVI.*, u: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, tom XI., Literatura Słowiańska, kurs trzeci i czwarty, Warszawa, str.116-126.

KNJIŽEVNOPOVIJESNA I TEORIJSKA LITERATURA

Bolecki, Włodzimierz, 1986 *Społeczne ramy lektury*, u: *Problemy wiedzy o kulturze*, Warszawa, str. 355-362.
Markiewicz, Henryk, 1985 *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, u: Henryk Markiewicz, *Świadomość litearatury*, Warszawa, str. 180-224.
Piwińska, Marta, 1992 *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
Rutkowski, Krzysztof, 1982 *Adam Mickiewicz /1798-1855*, u: *Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia*, Warszawa, str. 59-67.
Słownik literatury polskiej XIX wieku, 1991 Wrocław-Warszawa-Kraków.
Witkowska, Alina, 1986 *Partykularzym i uniwersalizm polskiego mesjanizmu*, u: *Problemy wiedzy o kulturze*, Warszawa, str. 275-282.
1998 *Adam Mickiewicz dvjesta godina poslije*, "Književna smotra" 1998, br. 110, str. 23-27.

HRVATSKA KRITIČKA LITERATURA

Benešić, Julije, 1910 *Juliusz Słowacki*, u: Juliusz Słowacki, *Lilla Weneda*, Zagreb, str. 5-10.
1912 *Zygmunt Krasinski*, "Savremenik" 1912., str, 105-111; pretiskano u: J. B., *Kritike i članci*, Zagreb 1943., str. 69-81.
1927a *Juljusz Slowacki*, "Novosti", 1927., od 12. 7., br. 190.; pretiskano u: J. B., *Kritike i članci*, Zagreb 1943, str. 180-189
1927b *Pogreb Slowackoga*, "Hrvatsko kolo", 1927., knj. 7, str. 332-340.; pretiskano u: J. B. *Kritike i članci*, Zagreb 1943., str. 190-197.
1948 *Adam Mickiewicz*, u: Adam Mickiewicz, *Dziady (Dušni dan)*, Zagreb, str. 5-45.
Deželić, Velimir, 1910 *Julije Slowacki*, "Prosvjeta" 1910., br. 1, str. 11-16.
Drechsler, Branko, 1903a *Nieboska komedia Zygunta Krasińskoga*, "Vienac" 1903., br. 3, str. 96-98.
1903b *Preradović i Krasiński*, "Vienac" 1903, br. 10, str. 313-314; br. 12, str. 377-379; br. 13, str. 413-414.
1903c *"Przedświt" Zygmunta Krasinjskoga i mesijanistička ideja*, "Domaće ognjište" 1903, sv. 10, str. 191-198.
Jagić, Vatroslav, 1865 *"Iridion"*, "Književnik" 1865, br. 2, str. 300-301.

Krnic, Ivan, 1906 *Veliki poljski pjesnici romantičari*, "Savremenik" 1906, str. 370-373.
Lovašen, Nikola, 1909a *Julije Slowacki*, "Obzor ilustrovani" 1909, od 29. 8., str. 546-552.
1909b *Stogodišnjica J. Slowackoga*, "Savremenik" 1909., br. 9, str. 532-533.
Malić, Zdravko, 1975 *Poljska književnost*, u: *Povijest svjetske književnosti*, knj. 7, Zagreb 1975; o Mickiewiczu na str. 159-164; o Słowackom na str. 165-169; o Krasińskom na str. 169-170.
1976., *Mickiewicz ili veličina poezije*, "Književna smotra" 1976, br. 24, str. 79-98.
Marković, Zdenka, 1909 *Julije Slowacki*, "Pobratim" XX./1909-1910, br. 3, str. 43-45; br. 5, str. 65-67; br. 6, str. 94-95.
1912a *Zygmunt Krasiński*, "Pobratim", 1911.-1912., br. 14, str. 212-215; br. 15, str. 229-232; br. 17, str. 261-264.
1912b *Stogodišnjica Krasinskoga*, "Savremenik" 1912., br. 4, str. 268-269, i Z. M., *Proslava stogodišnjice Krasinskoga: Krakov, 23. veljače*, "Domaće ognjište" 1912, sv. 3, str. 82-85.
1927 *Pesnička ličnost Julija Slovackoga*, "Misao" 1927, knj. 25, str. 439-451.
1950 *Život i pjesnički rad Juliusza Słowackoga*, "Hrvatsko kolo" 1950, str. 471-485.
Prohaska, Dragutin, 1916 *Adam Mickiewicz i Medo Pucić. (Revizija o cijeni i književnoj značajki Pucićeve 'Cvijete')*, "Nastavni vjesnik" 1916, str. 340-353.
Pucić, Medo, 1843 *Adam Mickjević*, "Danica Horvatska, Slavonska, Dalmatinska" 1843, br. 36.
Sakač, Miroslav, 1909a *Stogodišnjica narodjenja Slowackova*, "Prosvjeta" 1909, br. 7, str. 231-232.
1909b *Jubilej Slowackoga*, "Hrvatska smotra" 1909, sv. 6-7, str. 196-201; sv. 8, str. 247-250; sv. 9-10, str. 293-296.
Sienkiewicz o Juliju Słowackom, 1899 "Vienac" 1899, br. 42, str. 683.
Šrepel, Milivoj, 1891, *Adam Mickiewicz*, u: M. Š., *Slike iz svjetske književnosti*. Svezak prvi. Pjesnički prvaci u prvoj polovini XIX. vieka, Zagreb, str. 38-65.
Tkalčević, Adolfo Veber, 1865 *Predgovor*, u: Sigismund grof Krasiński, *Iridion*, Zagreb, str. I.-VIII.
Vraz, Stanko, 1850, uvod u prijevod: A. Mickiewicz, *Trebine* (Dziady, II. dio, "Kolo", Zagreb, 7, str. 1-3.
Zdziechowski, Marian, 1918 *Preradović i Krasiński*, "Savremenik" 1918, str. 168-174.

LITERATURA O PREDMETU

Blažina, Dalibor, 1998 *Hrvatska čitanja Dušnog dana*, "Književna smotra" 1998, br. 110, str. 49-52.
Frančić,Vilim, 1949 *Adam Mickiewicz w chorwackich i serbskich przekładach*, "Pamiętnik Słowiański", t. I., 1949, str. 129-147.
Hamm, Josip, 1956 *Mickiewicz w literaturze serbochorwackiej*, "Pamiętnik Słowiański", 1956, t. VI., str. 47-48.
1958 *Adam Mickiewicz i Medo Pucić*, u: *Adam Mickiewicz. 1855.-1955. Międzynarodowa sesja naukowa Polskiej Akademii Nauk*, 1956, Wrocław-Warszawa, str. 350-362.
Meyer-Fraatz, Andrea, 1998 *U službi ilirizma: Mickiewiczevi* Dziady, cz. II. *u prijevodu Stanka Vraza*, "Književna smotra", 1998, br. 110, str. 45-48.
Petrač, Božidar, 1998 *Adam Mickiewicz i Hrvati*, "Književna smotra" 1998, br. 110, str. 29-36.
Slukan, Sanja, 1998 *Adam Mickiewicz 1835.-1998.*, "Književna smotra" 1998, br. 110, str. 37-43.
Subotin, Stojan, 1969 *Juliuš Slovacki kod Srba i Hrvata*, u: S. S., *Iz poljsko jugoslovenskih književnih veza*, Beograd 1969, str. 43-96.
Wierzbicki, Jan, 1970 *Z dziejów chorwacko-polskich stosunków literackich w wieku XIX*, Wrocław-Warszawa-Kraków.

SUMMARY

CROATIAN READINGS OF THE POLISH ROMANTIC DRAMA

Article deals with the reception of the Polish Romantic drama in Croatia. Poets and "prophets" Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki and Zygmunt Krasinski were in their domestic surrounding subject to various and in many ways opposed cults that influenced also the character of Croatian reception. It refers primarily to drama which had a special meaning in the strategy of their work. "Readings" by Croatian critics are laid out and questioned by means of two codes: primary, structural features of the Romantic drama - fantasy, fragmentation, openess, generic bastardy, and the like, and secondary, with respect to the Polish conceptual peculiarity: "messianism". Qualitative differences in the process of their reception and understanding have been determined depending on the "degree of complication" of these two aspects, which shows that Mickiewicz and Krasiński have had, all reductions considered, a relatively good reception, whereas Slowacki has remained misunderstood in spite of his modernistic bent. While "messianism" yoked into the functional "horizons of expectation" of Croatian readership causes well-meant replies, structural features of this drama present Croatian readers, with honourable exceptions, with almost insurmountable obstacles. Basically it is a result of the absence of Romantic drama in the repertoire of the Croatian theatre houses, and unreadiness of the critical mind to anti-Aristotelian revolt.

Prikazi i recenzije

Magdalena MEDARIĆ

Naslijeđe baroka u novijoj ruskoj književnosti

Gavriel Shapiro, *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage.* The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1993., 259 str.

Pred nama je knjiga istaknutog američkog slavista ruskoga podrijetla, Gavriela Shapira, posvećena Gogoljevu stvaralačkom preoblikovanju baroknoga naslijeđa. Shapiro je, naime, sebi stavio u zadatak da sustavno istraži utemeljenost nekih, ranije u kritici izrečenih opažanja, kako Gogoljev stil duguje ponešto i baroku. Odmah treba reći kako Shapiro shvaća barok kao povijesno-kulturnu epohu, a ne kao ahistorijsku rekurentnu stilsku pojavu.

Prvi tko je povezao obilježja Gogoljeva stila poimence s barokom bio je Andrej Belyj u svojoj knjizi *Majstorstvo Gogolja* (*Masterstvo Gogolja,* Moskva, 1934.): "Umjesto dorskog izraza kod Puškina i gotičkoga kod Karamzina, ovdje nalazimo: asimetričan barok, okružen kolonadom ponavljanja, koja traže svoj izraz i koja su povezana lukovima uvodnih rečenica, a nadsvođena uskličnicima što nalikuju stucco ornamentu." Kako je iz navedenoga citata bjelodano, Belyj nije pojam baroka upotrijebio u smislu povijesno definiranoga stila nego opisno, gotovo metaforički, da bi ukazao na stanovite osobitosti Gogoljeva individualnoga stila. Neke pak osobitosti Gogoljeva stila koje će Shapiro povezati upravo s barokom kao povijesnim stilom bile su uočavane, ali kao posve originalne, i kao dio njegove umjetničke osobnosti. Npr. Josif Mandel'štam, autor knjige *O karakteru Gogoljeva stila* (*O haraktere gogolevskogo stilja,* Helsinki, 1902.) opisuje pojavu koju će kasnije Shapiro izravno povezati s baroknim asyndetonom: "Jedan od karakterističnih postupaka koji pomažu Gogolju da svoj način izražavanja učini humorističnim jest jukstapozicija naziva raznih predmeta ili zbivanja; prijelaz od jednoga do drugog naziva zbiva se, a da nije predvidiv ni na koji način, to je prijelaz koji se ne zasniva na kakvoj razumljivoj asocijaciji – po mjestu, ili uzroku, ili logici." (Uzgred budi rečeno, ovaj tip bujne gogoljevske enumeracije poslužio je Vladimiru Nabokovu, u njegovu poznatom eseju *Nikolaj Gogolj. Životopis*, prevedenom i na hrvatski jezik, da isključi Gogolja iz okvira bilo koje poznate poetike ili stilske formacije, i da istakne Gogoljevu snovitu, gotovo nadrealistički automatiziranu imaginaciju kao osnovno njegovo obilježje).

S druge strane, u dvadesetom stoljeću javila se nekolicina kritičara, npr. Vladimir Rozov i Vasilij Gippius, koji su uočili one osobitosti Gogoljeva stila koje vuku korijen iz takvih kulturnopovijesnih žanrova kao što su to ukrajinsko kazalište marioneta, *vertep,* ili pak komični interludiji u školskoj drami kakva je bila popularna u Kijevu sedamnaestoga stoljeća, dakako pod utjecajem poljskoga baroka. Kritičari koji su napokon progovorili o Gogoljevu dugu spram baštine baroka, premda usput, bili su Dmitrij Ciževskij i Andrej Sinjavskij. Sinjavskij (u svojoj knjizi objavljenoj pod njegovim umjetničkim pseudonimom, Abram Terc *V teni Gogolja,* Paris, 1981.) ustvrdio je kako se specifičnost Gogoljeva stila dade izvući iz koncepcije povijesnoga baroka daleko plodotvornije nego iz koncepcija povijesnoga romantizma ili povijesnoga realizma. Tako formuliran cilj, dakle, bio je ideja vodilja autora knjige *Nikolaj Gogolj i kulturna baština baroka.*

Knjiga je raspodijeljena na sljedeća poglavlja: Predgovor; Popis ilustracija; Popis kartica; Uvod; 1. Gogolj i "barokni *milieu*"; 2. Oblici: *Facetia, Vertep, Lubok, Emblem*; 3. *Topoi: Theatrum mundi*, Život je san, *Brevitas vitae, Carpe diem, Vanitas, Memento mori*, Konac svijeta, Posljednji sud; 4. Jezik figura: Anafora i epifora, *Asyndeton*, Antiteza, *Chiaroscuro,* Oksimoron, *Concetto*, Igra riječi; Pogovor; Bibliografija; Indeks. Riječ je dakle o ozbiljnom znanstvenom izdanju, a nazivi poglavlja ukazuju na one aspekte barokne baštine čije je postojanje bilo moguće, prema Shapiru, utvrditi u Gogoljevu opusu. U knjizi se analizira cjelokupna građa – od Gogoljevih mladenačkih pokušaja, preko ukrajinskoga ciklusa do *Mrtvih duša,* pa čak i njegovih crtačkih radova. Građa na kojoj se tumače Gogoljevi iskazi na temu obasiže sva njegova pisma, dnevnike i članke.

U svojem predgovoru i djelu naslovljenom *Gogolj i barokni milieu* Shapiro ukazuje na koje je načine Gogolj ušao u temeljito poznavanje barokne baštine, književne, likovne i kulturne (formiranje u ukrajinskom kulturnom krugu, povezanom s poljskim barokom, proučavanje talijanskoga baroka za dugih godina života u Rimu). Osobita je vrijednost istraživanja u tome što se Shapiro potrudio da na licu mjesta, u Nežinu, gdje je Gogolj pohađao gimnaziju (1821.-1828.) prouči obavezne udžbenike za đake i popis obavezne literature. I doista, već su u njima sadržani brojni barokni autori, od francuskih, talijanskih i španjolskih do poljskih, ukrajinskih i ruskih. (Tragovi barokne poetike u ruskoj književnosti očituju se, prema Shapiru, najviše početkom XVIII. stoljeća, u tekstovima Lomonosova, Deržavina i dr. "klasicista", koji su itekako zastupljeni u Gogoljevim udžbenicima). Isto tako, obavezni udžbenici prikazivali su osnovne pojmove i načela barokne poetike i retorike.

Osim rezultata pomnoga proučavanja izvora i arhivske građe, druga velika vrijednost Shapirova rada jest u njego-