

REPUBLIKA

MJESEČNIK ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST I
DRUŠTVO

KAZALO

Ante Stamać: *Hrvatski kulturni identitet – što je to?* / 3

Enerika Bijač: *Riječ do riječi* / 12

Henrich Böll: *Anđeo je šutio* / 22

Tema broja:

FRANGEŠOVO NASLJEĐE

Krešimir Nemeć: *Ivo Frangeš i konstrukcija hrvatskog književnog kanona* / 39

Miroslav Šicel: *Frangešov Kranjčević* / 44

Dubravko Jelčić: *Književnost o književnosti* / 48

Stipe Botica: *Ivo Frangeš i hrvatska usmena književnost i tradicijska kultura* / 52

Katica Čorkalo Jemrić: *Frangeš, slavonistika i tema Tadijanović* / 62

Luko Paljetak: *Ivo Frangeš ili misliti Dubrovnik* / 68

Božidar Petrač: *Talijanske teme Ive Frangeša* / 70

Igor Žic: *Grad potrošene ljubavi* / 76

Davor Vidas: *Modruš, grad na putu* / 88

UMJETNOST • KULTURA • DRUŠTVO

Krešimir Brlobuš: *Preludij Sakralna (i) profana glazba* / 99

KRITIKA

Iva Beljan: *Zadaci i mogućnosti povijesti književnosti* / 121

Cvjetko Milanja: *Kupa kao prostor subjekta* / 126

Zvezdana Timet: *Čuvajmo se satelita* / 127

Antun Pavešković: *Fusnote ljubavi i zlobe (53)* / 131

Kronika DHK (*Anica Vojvodić*) / 134

Ante Stamać

Hrvatski kulturni identitet – što je to?

I.

Jezični složaj *hrvatski kulturni identitet*, ne baš spretna preoblika ispravne postave *identitet hrvatske kulture*, u naše je dane postao mišlju vodiljom svima koji, na mnogim sukladnim područjima duhovnih znanosti, pokušavaju naći bilo temeljno polazište bilo potvrđen cilj istraživanja. Taj složaj pridruženih triju riječi sažimlje, u ovoj prigodi, izbor nama zanimljivih odnosa iz svekolike sintakse jezika koji osmišljuje zbiljski život hrvatskih ljudi u sadašnjosti i prošlosti, dakako i u slutnji budućnosti. A nastajao je, trorječni taj sklop, kao žarka želja da se s potvrdom nakanom pođe od čega izvjesna i pouzdana, te da se dopre do onoga što će biti još izvjesnije i još pouzdanije. Polazna postaja i cilj bili bi istovjetni kakvoćom, no različiti opsegom pojava i obujmom njihovih novootkrivenih motrišta. A put od polazišta do cilja imao bi biti nizom prolaznih postaja obilježenih podacima o vremenu, prostoru, pradavnim navadama i obličjima, danas jasno prepoznatljivim znacima, te živim djelatnicima, no i njihovim osporavateljima, na tako zamišljenu putu diljem područja hrvatske duševnosti i duhovnosti. Put i cilj poklopili bi se vjernošću (isprva) pretpostavljena hrvatskog bivstva da bi se ono, uspostavljeno, potvrdilo samome sebi.

Bilo je u hrvatskoj kulturološkoj misli pokušaja, pa i epohalno vrijednih, da se taj obuhvatni kompleks čovjekova društvenog, psihičkog, znanstvenog i metafizičkog bitka i oslikane zbilje „stavi na papir”. Opširnije su opise hrvatske kulture kroz stoljeća, ili pak opise njezinih izdvojenih područja, znale ponuditi započete a nedovršene enciklopedije. Nekoliko je enciklopedijski zasnovanih priručnika, a „pokrivaju” nerijetko uzajamno udaljena područja znanstva, narodnog života i državnog opstanka, bilo i ozbiljeno: „opći”, „je-

zikoslovni”, „tehnički”, „likovni”, „pomorski” rječnici i leksikoni odnosno, ambicioznije, kakva enciklopedija. A ozbiljniji istraživači ne će valjda ni danas zaobilaziti temeljnu dvosveščanu inventuru i pretragu Josipa Horvata *Kultura Hrvata kroz 1000 godina* (I/II, 1939, 1942), pa niz epistemoloških uvida našeg suvremenika Žarka Dadića u povijest egzaktnih znanosti, nekoliko povijesti književnosti objavljenih samo za posljednjih desetljeća (Hercigonja, Frangeš, Šicel, Jelčić, Milanja, Nemeć), kao što će danas svaki poštovatelj duha crpsti mnoge spoznaje iz zamisli i ostvaraja petosveščanog niza *Hrvatska i Europa*, što ga od 1997. izdaje HAZU.

Hrvatski kulturni identitet dakle, kao samo bivstvo društvenog života hrvatskog pučanstva, ali i kao predmet istraživanja, uzima se u epistemološkoj obuzetosti istinom kao nešto što se uopće ne dovodi u pitanje. Kao da nema prijepora između sintaktičkog i obavijesnog ustrojstva našega naslovnog složaja riječi. Samorazumljivom se čini ta misaona konstrukcija, složeni taj pojam, zapravo tvrdnja lišena zališnih elemenata, a odnosi se na svekoliki život. Jer kultura je sve što je čovjek, obdaren razumom i vjerom, dosljedno i čovjek nastanjen na hrvatskim područjima, sam ili u društvu, uzgojio da bude trajnom vrijednošću. Od davnina pa do naših dana.

Sada nam međutim valja poći „praktičnijim” putem analize, pa najprije ustvrditi da je naš trodijelni složaj riječi očito uzet iz svakodnevnorazgovorne, u najboljem slučaju publicističke jezične porabe. Kao takav, nereflektiran, preuzet kao gotova krilatice, on može bitno diljem opće semioze i jest u stanju privezati niz znakovitih atributa – to će uostalom biti i pretežit dio opsega ovoga izlaganja – , ali će nam prije toga valjati poći za korijenskim značenjima bar temeljne imenice, riječi „identitet”. Što ne znači da se pridjevi „hrvatski” i „kulturni” uzimaju tek tako. Naprotiv. No njihova bi semantička analiza zahtijevala prohod kroz čitavu zgradu hrvatske povijesti i kulturologije, pa neka im u ovoj prigodi značenja budu ona posve ophodna.

Za razliku od njih, trećem elementu složaja, izdvojenoj riječi *identitet* ne možemo pridati tek ophodna značenja, nerijetko nerazgovjetna do brkanja svih njezinih mogućih atributa. U bankovnom i policijskom funkcionalnom stilu ona se tiče „baš te i te” osobe. Njoj je tad mjesto u kakvoj općeobuhvatnoj „registraturi”, u koju je međutim osoba dospjela ne svojom, no državnom ili kakvom drugom voljom. U svakodnevnom životu uostalom riječ *identitet* nije jedina za koju se čini da je izvučena iz kakva nadrealističkog teksta. Nije jedina, ali je jedinstveno zbunjujuća, i najčešće i govorniku i slušatelju znači tek nešto nejasno, ili radije neko čisto ništa; nikakav dakle životnom praksom dogovoren pa mišljen duševni ili duhovni objekt. Osluhnemo li dobro, riječ *identitet* – osim u strogo metafizičkoj, možda i znanstvenopsihologijskoj porabi, dakle kao čvrst termin – u hrvatskom je jeziku najčešće znak govornikova snobizma. Takvi znakovi vrlo brzo padaju u zaborav, što će se zbiti i s našom riječju-predmetom ne budemo li joj ispitali dosadašnja značenja, držali ih na umu, i pridružili ih onima kojima je podrijetlo u današnjemu pojedinčevu životu.

II.

Izdvojena riječ što smo je izvukli iz njezina jezičnog konteksta, njezina dalek leksička i leksikološka narav, mogla bi uz uporabu jezikoslovnih simbola glasiti ovako:

„Identitet“:

Oblik izraza: prilagođenica njem. Identität, fr. identité, engl./am. identity. Sve su izvedene iz lat. *identitas*, istost, > *identicus*, isti (am. the same), < *identidem*, ponovno, stalno, navratno (moderni prev. naziv iz strukturalizma: rekurentno, A.S.), *idem* isti.¹

Oblik sadržaja: (1) stanje ili činjenica bivanja istim glede svih razmatranih obilježja; istost; jednost. (2) a. stanje ili činjenica bivanja kakvom specifičnom osobom ili stvari; individualnost; b. stanje bivanja istim kao nečim ili nekim koga se takvim drži, opisuje, ili se ište da takvim bude.²

Kako je očito posrijedi da se oblik sadržaja (kojemu se inače u Websterovu objašnjenju pod [1]c. pridružuje i specifično matematičko poimanje) proteže na svekoliku zbilju poznata nam svijeta, kako ga tumačimo mi Europejci, valja nam se glede sadržaja poslužiti pouzdanim filozofskim terminološkim rječnikom. U najznamenitijem od svih, u onom „Ritterovom“, naći će se ovakav sadržaj pridružen izrazu

Identität:

... misaoni odnos koji uklanja (aufhebt) mnoštvenost predočaba kakva predmeta, a omogućilo ga je diskurzivno mišljenje. Tad „A je identično (istobitno) B-u“ zapravo veli: Unatoč različitosti u označivanju putem „A“ i „B“, ono što je time označeno nije različito, pa se zbog toga mnoštvenost i različnost članova identitetskog odnosa temelji samo u mišljenju. U daljnjoj se filozofskoj analizi identitet poima kao uklanjanje razlike [Abhebung der Differenz] te drži uvjetom mogućnosti da što bude različno i mnoštveno.³

Približne hrv. istoznačnice (sinonimi): istost, jednak(olik)ost, istovjetnost, istobitnost.⁴ (Posljednji je posebice važan, jer u modernom hrv. prijevodu *Vjerovanja apostolskog* izriče baš takav odnos Boga Oca i Sina, koji da je: „istobitan s Ocem“.)

1 Prema *Webster's New Twentieth Century Dictionary, unabridged*, 1983.

2 Isto.

3 *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, sv. 4. (I – K), ur. Joachim Ritter † i Karlfried Gründer, Schwabe & Co. Verlag, Basel/Stuttgart, 1976.

4 Posebice valja istaknuti uporabljivost našega „Klaića“: u njemu su, doduše pri objašnjavanju nešto bliži svakodnevnorazgovornoj jezičnoj porabi, obuhvaćeni svi bitni sadržaji pridruženi i u „Websteru“.

Svakodnevnorazgovorna poraba riječi *identitet*, pored one obilježene filozofskim (onto-logičkim) poimanjem, može međutim početi i posve nepredvidljivim putem, pa se ono A kadšto drži različitim prema čemu drugomu, kadšto istim s tim drugim, kadšto pak istim tek sa samim sobom. Iz iskustva o našem svijetu, kojim upravlja nespoznatljiva ruka Tvorca, valja nam se složiti s time, da se govoreći o ljudskim stvarima za značenja moramo brinuti uvijek iznova, i uvijek na nov način. Posebice to vrijedi za povijest kulture, koja se zbiva kao tamom zastrta semioza svijeta, i kao naš teško objašnjiv hod kroz nerazvidnu pustinju.

O bitnom prijeporu u tumačenju između jednakosti i istosti, pa onda i istosti sa samim sobom, temeljnu je raspravu svojedobno bio izložio Martin Heidegger, a u okrilju temeljne ontologije pojmova i njihova „metafizičkog” prijepora u sučeljenju „istobitnosti” i „razlike”.⁵ U raspravi *Stavak o identitetu*⁶, a u hrvatskom prijevodu⁷, Heidegger veli:

„Prema jednoj općepoznatoj formuli, stavak o identitetu glasi: $A = A$. Rečenica može slovit kao najviši zakon mišljenja.”

I dalje:

„Formula $A = A$ govori o jednakosti. A se tu ne naziva istim. Time ta općepoznata formula za stavak o identitetu zastire baš ono što bi stavak htio reći: *A jest A*, tj. svako A je sebi isto.”⁸

III.

Našim se naslovom sugerira mišljenje da hrvatska kultura posjeduje svoj „identitet”: on bi bio u genitivnoj ovisnosti o njoj, bio bi njoj pripadan, ali ne tako da je u njoj ponikao, nego tako da joj je stečena pa pripadna kakvoća.

Ne pita se tu o nekoj od triju mogućnosti suodnošenja naziva i pojma – točnije: oblika izraza i oblika sadržaja – nego o neprijepornu atributu dodijeljenju hrvatskoj kulturi. Prije tog procesa ustanovljavanja pripadnosti, dakle prije aktualizacije našega naslova, u našim je skupnim misaonim tijekovima, dakle u pohrani logičkih likova hrvatskoga jezika, obavljena neka vrst petrifikacije tautološke sheme, svedene na frazem „to je to”. Ta okamina, taj frazem što ćemo ga danas, u doba bezupitne, deiksičke „tvrde stvarnosti”, često čuti iz usta kakve televizijske voditeljice ili uličnog brbljavca, izražava zaključnu pokratu svake rasprave: „to je to” implicira dovršen proces analize, a hineći zaključak pretendira i na valjanost dosegnute istine.

„To je to”, dakle „identitet je identitet”, izražava prvu od „Ritterovih” definicija: u dosegnutoj se istini poništava sve množstveno i različito. Zato i pita-

5 V. *Identität und Differenz*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1957.

6 *Der Satz der Identität*, op. cit., str. 9-30.

7 *Stavak o identitetu*, prev. A.S., „Republika” LXV, br. 5, svibanj 2009., str. 24-32.

8 Ibid., str. 24.

nje iz drugoga dijela našega naslova: „...što je to?“, deautomatizira predloženi tautološki odnos: podjeća da identitet hrvatske kulture, posebice u logički nemogućoj preoblici „hrvatski kulturni identitet“, nije nešto bezupitno, nego odnos koji „snima“ jedno duboko problematično kulturno i civilizacijsko stanje na određenom, hrvatskom zemljopisnom, a mnogi drže i etnički zbijenu prostoru.

A povijesni, zemljopisni, etnografski, etnološki i slični opisi hrvatskih zemalja, s posebnom nomenklaturom ponajslavnijih prirodnosemiotičkih, arhitektonskih, urbanističkih i likovnoumjetničkih predmeta i apstraktnih zamišljaja, pružit će nam upravo čudesno razastrt ikonični goblen duhovnih i materijalnih proizvoda hrvatske kulture. Identitetu hrvatske kulture, „hrvatskom kulturnom identitetu“, baš kao i identitetu svake etnički ili zemljopisno određene suvremene kulture na svijetu, pripada dakle mnoštvenost i različitost. Baš ono što se logičkim putem uklanja u odredbi riječi i pojma „identitet“! Svaka se kultura naime oblikuje tako da se u njoj tijekom povijesti postupno usvajaju sve novije i novije duhovne tvorevine, upravo mnoštvo raznolikih postignuća čovjekova društvenog opstanka. Stavljanje „hrvatskoga kulturnog identiteta“ u pitanje, problematiziranje njegova ontičkog statusa, i jest zadaća našega opisa. On će međutim identitet potražiti upravo u raznolikosti i mnoštvenosti!⁹ Današnja teorija većine duhovnih znanosti voli u tom smislu rabiti naziv „alteritet“. Ono „drugo i drugačije“ bilo bi u toj teoriji glede određena kulturnog realiteta bar jednako konstitutivno kao i ono „isto“, čemu da valja pronaći i u razrede mu posložiti sredotežne attribute!

Kulturu nekog naroda ili područja možemo odrediti samo držimo li na umu stalnu igru bitne istovjetnosti i bitne različitosti. Istovjetnost je tek uvjetna, baš kao što su uvjetne i sve odrednice društvenog života. Uostalom nijedan se teoretičar, bitno sinkroničar svojih predmetnih fenomena, ne može zadovoljiti sinkroničnošću zbilje: ona je nužno podvrgnuta i uvidima u povijesne mijene. A valjda i svatko od nas nosi u sebi bioenergetske česti davnih svojih predaka! Aksiom je to i truizam koji ne će biti daleko od znamenita Diltheyeva poučka, da bitak čovjekov putem njegova doživljaja određuje samo povijest.¹⁰

Stoga biti u potrazi za identitetom kulture, hrvatske kulture, znači upravo „de-konstruirati“ logičku shemu $A = A$, bez obzira na to kojoj se od triju rečenih mogućnosti njezina tumačenja priklanjali, i potražiti razlike, sve same razlike, koje će se kao skup alteritetom iskanih *jedinstveno opstojnih povijesnih*

9 Na takvu ćemo različitost i mnoštvenost, istumačenu od strane najuglednijih hrvatskih kulturologa, naći primjerice u već spomenutu magistralnom petosveščanom djelu *Hrvatska i Europa*, što ga pod glavnim uredništvom akademika Ive Supičića, a u sunakladništvu sa Školskom knjigom, od 1997. do danas objavljuje Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

10 „Naše je stoljeće“, veli Wilhelm Dilthey još 1883., „u historijskoj školi upoznao povijesnost čovjeka i svih društvenih poredaka.“ – Nema nikakva razloga da i „naše stoljeće“, tj. početak trećeg tisućljeća, lišimo spoznaja o tomu, da su temelji kulture u prošlosti i sadašnjosti sukladni antropološkim strukturama pojedinaca i naroda, dakako i čovječanstva, koje je danas, navlastito u slučaju našega predmeta, „globalizacijski“ sve nerazlikovnije, što znači i kolijevka sve nerazlikovnijoj misli.

struktura taložiti u današnjoj istraživačkoj svijesti. Postupak će u prvoj fazi istraživanja biti vrlo blizak klasičnom historicizmu, jer će se njime prikupljati, sabirati, i iz nepregledna mnoštva vrijednosno lučiti ponajvažniji momenti duhovnopovijesnih očitovanja među ljudima koji su živjeli i koji danas žive na hrvatskim prostorima. No potom će možda uslijediti uspoređivanje i modeliranje, koje će, ovisno o spoznajnoteorijskoj usmjerenosti sintetičnog duha, postupno prijeći u prepoznavanje stalno rekurentnih obilježja, dakle elemenata strukture koji će je učiniti i oblikovanom i nekako „sebe svjesnom”.

Svaka je izrazito profilirana kultura susretište mnogih čimbenika: taložina mnogih duhovnih struja, materijalnih ostataka života, uredaba i sl., a sve ih povezuje koliko niz modela duhovne i stvarne proizvodnje toliko i povijesnog opstanka. Na teorijskoj razini, koja odgovara tom stanju stvari, kulturologija je susretište odrednica: mnoštvo razlikovnih obilježja, koja su se pokazala na nebrojenu mnoštvu duhovnih činjenica. Uostalom, svaka je izrazito profilirana kultura – a takva je, kao da se vidi iz našeg naslova, i kultura hrvatska – različito oblikovan splet uzajamo sličnih, različitih, pa i suprotnih odrednica. O tome glede duhovnih potencija koje su okruživale hrvatsku kulturu valja vidjeti kratku moju raspravu *Hrvatska kultura kao susretište četiriju superstrata*¹¹. U njoj u sažetu obliku navodim kako se hrvatski kulturni, prvenstveno jezični supstrat obogaćivao superstratskim, prvenstveno jezičnim no potom i općeduhovnim taložinama susjednih područja kulture.

IV.

Taložine hrvatske kulture taložine su vlastitih razvojnih i nerazvojnih (identičnošću prožetih!) tijekova, ali i nevidljive taložine naplavljene iz susjednih, prekograničnih, kadšto udaljenih, nerijetko i prekomorskih predjela. One tvore kulturne superstrate, a bez njih je svaka kultura, pa i hrvatska, danas nezamisliva.

I bez obzira na stalno obnavljano podrijetlo – a ono je u rečenoj uzajamnoj igri supstrata i superstrata – današnje nam kulturološke uvide omogućuju ponajprije autentični tragovi i otisci kulturnih dobara na pjeskovitoj površini naše individualne i društvene svijesti. Suvremena nam semiotika, znanost o znakovnosti svijeta, nudi mrežu pojmova kojima se možda najjasnije i najzornije da osvijetliti činjenica kulture i kulturologijski fenomen, nerijetko prekriven gustom tamom davno prošlih vremena i uskovitlanim pijeskom povijesnih pohara. Prvenstveno nam je na raspolaganju pojam opće semioze, pa trijadnog modela znaka, pa opće zamisli komunikacije među ljudima putem znakova, a oni ostavljaju svoje nerijetko trusne i nejasno čitljive *tragove*, kako nam to,

11 U knjizi *Vrijednosti*, Naklada Jurčić, Zagreb 1988, str. 7 – 13. (Prvoobjava u *Die kroatische Rundschau*, II., br. 3-4, str. 21 – 28., Zagreb, prosinac 1996.)

u duhu ideja Charlesa Sandersa Peircea i Jacquesa Derridaa, izlaže primjerice Winfried Nöth.¹²

Semiozu svijeta, semiozu hrvatskih kulturnih djelatnosti tijekom pustih trinaest stoljeća, njezine otiske, tragove i zakrivena lica prepoznajemo u svekolikom mnoštvu arhitektonskih i urbanističkih realiteta među kojima se, i unutar kojih se, krećemo mi današnji. Pođemo li na imaginarnu šetnju hrvatskim prostorima, u njezinoj današnjoj sinkroniji možemo zamisliti i tvorno obaviti dijakronijsku priču: postaje našega puta bit će nam postaje duhovne povijesti. Najprije smo, tek pristigli iz sjevernih ravnica, helikopterom prevalili put od pulske Arene do već urušena Solina, do prenapučene Dioklecijanove palače i do Kule Norinske, pa automobilom pojurili na sjeverozapad i parkirali na zadarskom Forumu. I eto nas do nogu Svetom Donatu, odakle ćemo, možda kakvom novoizumljenom letjelicom, do Cavtata i Dubrovnika, potom u splitsko zaleđe, na Klis i u Rižinice. No spušta se mrak, i nama je hitno odletjeti u XIII. i XIV. stoljeće, sve do Kaptola, Kalnika, Virovitice, Gradeca i Susedgrada, gdje još živi spomen na Sisciu i Cibalae i Mursu, da bismo se potom naužili mnoštva malih zemljanih i ciglenih crkvice diljem Slavonije i Hrvatskog zagorja. Ali, dočuvši da na Jadranu buja *ars nova*, da po njem plovi *plavca nova*, a nekoć antički da su gradovi doživjeli bujan preporod, pojurili smo do šibenskog Svetoga Jakova i do raskošno rascvala Dubrovnika. Pa krećemo li opet put Sjevera, još će nas i danas hvatati tiha sjeta dok budemo šetali prostorima Trsata, Zrina, Ozlja, Velikog Tabora, pa čakovečkog i varaždinskog dvorca, koji nam u tišini svojih povijesnih prostora čuvaju srednjovjekovne kaze i legende, i mnoge tragične uspomene. I tako bi, sve do dana današnjega, beskrajno dugo vremena trajao let preko Zagreba, Požege, Osijeka, Petrovaradina, sve do Karlovca, puste Udbine, Modruša i Gospića, da bismo se preko Velebita opet stali spuštati nad uvijek žive kalelarge dalmatinske, nad deku-mane, karda i insule njegovih gradova, gostoljubive poljane, nad lučice i luke. A na otocima bismo zatekli tragove onih koji su tu boravili od pamtivijeka, loveći kao i mi danas srdele, zubatce i lignje, i polako veslajući dok se ne upale motori od kadšto i preko pedeset konja.

Sličnim bismo putovanjem pohodili knjižnice, u kojima bismo zatekli pergamente, stare spise, rukopisne i tiskane knjige, sve do današnjih plastičnih i kovinskih nosača zapisa, potom se uputili u okupljališta pučkog i narodnog blaga, pa bismo ponegdje, u galerijama, naišli na ljepotu slika i goblena, koji bi nam dočaravali svakodnevne prizore iz davnih i pradavnih vremena. A kadšto bismo, u tišini, začuli i zbarsko pjevanje bratovština prigodom Muke Kristove, arhetip današnjim klapskim pjesmama *a capella*, ili titravu lirsku radost mandoline, ili, u jeku devetnaestog stoljeća, orguljsko, glasovirsko i gudačko preludiranje.

12 O svemu rečenomu usp. opsežnu semiotičku enciklopediju Winfrieda Nötha *Priručnik semiotike*, preveo A. S., naklada Ceres, Zagreb 2004., 670 str.

Sve bi nam to oživilo još uvijek živi tragovi hrvatske kulture, to mnoštvo različitih i najrazličitijih svakodnevnouporabnih i estetski suvišnih a dragocjenih predmeta, koji nam u današnjem smislu riječi i predstavljaju „umjetničko i kulturno blago”. Povijesna bi izložba mahom obuhvaćala, među inim, sljedeće izloške: arheološki nalazi i kameni spomenici, spisi i knjige, izrađevine uporabnih predmeta, izrađevine estetičke namjene, slikarije, glazbeni zapisi, filmske vrpce i elektronički proizvedeni dokumenti. Njihovo podrijetlo, stil njihove izradbe, autori, naručitelji i užitnici bili su boravnici rođeni na hrvatskim prostorima, a premda su nerijetko bili došli i iz drugih predjela, svojom su djelatnošću i djelima postali i ostali čimbenici hrvatske kulture. Nešto su iz „mnoštva” prinijeli „istome”, baš kao što je naše pretpostavljeno „isto” pro-našlo svoje ostvaraje u „mnoštvenome” i „drugom”. „Emska” razina identiteta ostvarila se u „etskoj” razini tragova njegovih kulturnih djelatnosti.

No te su se djelatnosti odvijale u hujnim povijesnim okolnostima. Hrvatska kultura, mnoštvena kakva već jest (a takve su beziznimno sve europske kulture), svoju mnoštvenost duguje dugotrajnoj opstojnosti mahom hrvatskoga naroda na današnjim hrvatskim prostorima, u povijesnim okolnostima koje su se znale društveno strukturirati u mnoštvu tipova i oblika vladavine i njima sukladnih državnih ustrojstva. Svaki će kulturolog većeg zamaha morati lučiti među razlikovnim obilježjima kulturnog življenja. Društvene konstrukte iz današnje povijesne perspektive obilježujemo sljedećim nazivima: ilirska i rimska antika, načini samoorganiziranja nadošlih hrvatskih plemena, srednjovjekovna hrvatska država, unija s Ugarskom, mletačka država, Dubrovačka republika, Habsburška monarhija, Austro-ugarska (carevina i kraljevina), Država SHS i Kraljevina Jugoslavija, Nezavisna Država Hrvatska, komunistička Jugoslavija i njezine preoblike, Republika Hrvatska.

U tom obuhvatnom razdoblju povijesti Europe hrvatske su zemlje, napućene nakon VII. stoljeća mahom hrvatskim plemenima, potom pućanstvom, potom narodom, ostvarile strukture djelomice autentične, samotvorne, djelomice nametnute, pa prihvaćene, pa usvojene. Strukture su, znamo od klasika strukturalizma (Piaget, Lévi-Strauss), u sebi obuhvaćen totalitet, vlastiti sustav preoblika, i autoregulativni, samoupravni entiteti. Jesu li takvi i društvene strukture kojima su se podvrgavali oblici kulture u Hrvata tijekom povijesti, a u različitim područjima duhovnosti i kulturnih djelatnosti, o tome govore teoretičari i povjesnici dotičnih područja, svaki posebno. Nama je ovdje naznačiti područja duhovnosti koja u pravilu držimo kulturno važnima. A važna bi imala biti u mjeri kojom sudjeluju u općoj izobrazbi, u uzgoju čovjekova posebnog, društvenog i metafizičkog bića, u uzgoju prvenstveno njegova komunikacijski ciljana, društvenog bitka.

Ta su područja: običaji, pravo, mitologija, vjera, jezik, književnost, pismo, umjetnost, nomotetične znanosti, idiografske znanosti, tehničke znanosti. Sve bi to bila područja „kulturnih djelatnosti” u najširem smislu riječi. Na tako predočenu rasteru hrvatsku kulturu glede svakog od tih područja može obilje-

žiti primjerice: Vinodolski zakonik, Istarski razvod, Poljički statut; usvojeno rimsko pravo; slavenska (eko)mitologija, antička božanstva; rimokatoličko kršćanstvo; hrvatski jezik, uz djelomice suopstojan staroslavenski i latinski; neprekinuti tijek književne djelatnosti od XI. stoljeća do danas, uz punu zastupljenost svih europskih duhovnopovijesnih razdoblja; do XV. stoljeća tropismenost (glagoljica, ćirilica, latinica), nakon XV. st. isključivo latinica; karolinška renesansa, romanika, gotika, nova renesansa, barok, klasicizam, bidermajer, moderni smjerovi; dubrovački učenjaci, dvadesetostoljetni kemičari-nobelovci; renesansni povjesnici; Penkala, Tesla, i dr.

Pretpostavljena povijest hrvatske kulture, kakva se danomice piše i kakvu će, možda, kakav veleum jednom i napisati kao opsežno i cjelovito znanstveno djelo, jamačno bi se držala ovako nabačena rasporeda znanja. Za našu je svrhu dovoljno naznačiti njezinu širinu i mnogostranost, koju valja pridružiti pretpostavljenu identitetu hrvatske kulture. Ta je mnoštvenost uostalom i čini uzorno europskom kulturom, uronjenom u sve bitne europske duhovne tijekove, u svim povijesnim razdobljima Europe.

V.

Zaključak

Na temelju svega izloženoga, definicija hrvatskoga kulturnog identiteta danas mora se kretati smjerom od razgradnje pojma identiteta prema ustanovljavanju pojma različitosti i mnoštvenosti. Ako su identitet i različitost, istobitnost i mnoštvenost, očito antitetični pojmovi jer su i oblici njihovih označitelja semantički antonimi, pojmu identiteta hrvatske kulture morale bi biti pridružene sljedeće definicije:

1. Identitet hrvatske kulture u sebi je kontradiktoran pojam, no on izvrsno pogađa bit hrvatske pluralne i pluralistične kulture, kakva se oblikovala tijekom više no burne povijesti.

2. Identitet hrvatske kulture sastoji se u silno razvedenoj mnoštvenosti svih njezinih pojava oblika.

3. Bivstvu hrvatskoga kulturnog identiteta, bivstvu dakle tog kontradiktornog pojma pripadna je (nacionalno pojmljena) „pluralistična istobitnost” svih povijesno nataloženih a kulturalno presudno važnih obilježja javnoga i društvenog života.

4. Hrvatski identitet \equiv uzajamna različitost hrvatskih kulturnih pojava. Tih je pojava toliki broj, da se one nanovo obilježuju i proučavaju stalno navratnim (identičnim!) istraživanjima.

5. Različitost hrvatskih kulturnih pojava uključuje raznovrsnost, raznolikost, raznobojnost i mnoštvenost.

Enerika Bijač

Riječ do riječi

TRAG

Riječ do riječi sastavljena
granaju nebesa
od Riječi
riječ okreće se, u riječi se glasa
glasom Vječitoga. U črte i reze
upisuje, urezuje i čuva
Veliki put, glasove jasne,
tamu u svjetlo, radost u jutra
svemir upleten
u stalno kretanje i mijenu:
danas
u sutra.

Otvoren dlan, riječi u pregršti
moj su dah jučer u danas,
u danas je sutra
more vremena
u bezbrižnoj Vječnosti pluta.

Spokojno oslonjena slušam
rastvoren u riječi Vječnosti glas,
nebesa što granaju
svojim meandrima pod olovkom
na papiru samo trag:
u riječi se sastavljam, rastem
i nestajem u isti mah.

DOBRO JE

I kad sve to sagledam
što sam hranila prozirnim dahom,
dajući mu smisao mišljah:
na sigurnom je, jer sigurno je
gorjelo
iz leda u plamen
u meni bijelim plamenom
koji ne vidjeh, samo zamišljah
tu svjetlost –
i kad sve to izbliza razgrnem
samo još ugarci, okrajci iskre
u odmaknut plamen,
u tišinu. I dobro je.
Ovdje mu riječ
u riječ ga vraćam, u smisao leda
u plamen oplameni se
na ovom mjestu riječi iz prariječi
u svoje odnevlje moje
ovodnevlje bijelim plamenom
iz kojega si.

E DA BI

Netko je jednom prosuo slova,
ne znam tko ni kada.
I opet se vrtim oko iste okomite osi
dok sakupljam slova dah mu
u leksemu slutim
od Svjetla svjetlosno sjeme
u riječ uznačeno, umreženo
i svjetlo i nevid, i obrisi krhki
tamo u dubini sklopljeni pod sjene.

Iverje samo u pratnji je sunca
što sviće, na rubu horizonta
što gori dok tone gasi se – izmiče,
a ja sam štreber sa razvijenim
zornim pamćenjem –
u ovoj pjesmi što će mi to:
sjene rastu, rastvaraju, po koji put

iskliznu mi i slova i riječi,
i sam horizont. Sjene rastu,
skraćuju sve što dotaknu smanje
vidljivo, umnože nevidljivo
dok sakupljam slova: jedno
po jedno, e da bi.

OIMENIČENI ŽIVOT

Pustinjski vjetar nosi brda,
moja nada mene
podiže kule od svjetlosti,
vrijeme se osiplje
u isto izvorište ova slova
vraćam, vraćam se Tebi
po njima
osjećam tu čitljivost
Tvoja-moja
u vremenu
oimeničeni život
oglagoljen na vrhu olovke
glagolja
osanjan iznutra obojan
modro-zeleno-ljubičasto
udisan-izdisan ljubljen-uzdisan,
opaćen – gdje mi je bila pamet!
propaćen – prelijepi
od svetosti svet,
jedan jedini u vremenu.

BEZ OGRADA

Neponovljiv život živ
omišljen plamen osmišljen,
da od kogačega
nego svjetla koje plamti
vječnom snagom što se giba
svjetlo bez ograda –
rasute iskre padovi i podizanja
u otvoreno bez ograda
srce ljubav,

dlanovi dobrota.
Iz svjetlosti u svjetlost
rađanje i umiranje ista dimenzija
omišljena, osmišljena
svjetlost bez ograda
Vječnost
mijena obnavlja u ritmu vremena
trepnu godišnja doba
u krug se ukruni život živ,
ista dimenzija
neponovljivo vrijeme,
svjetlom na vrhu olovke trusi se.

SA IZVORA

U tebe se sve urušava,
postaje nevidljivo vidljivo
nedjeljivo
kao što je bilo,
kad je bilo prije riječi
u predriječi,
prariječi neopipljiva
sa istoznačnog izvora k nama,
ova ti vrata otvorena
u vidljivo
moje opipljivo prenesi u svoje,
u bijeli plamen koji dovršava
vrijeme mojih krpica
u koje te uvlačim, oblačim te,
a ti mene
ogolićuješ u nevidljivo
prostireš me oko tvoga izvora,
na izvoru izvor – uroni
navodiš me u nevidljivo,
opipaj neopipljivo izgovori
pod kapom nebeskom – riječ.

ANESTEZIRANO SRCE

Ma kakav zaziv u gluho noć
spava more svjetla
s druge strane
u riječ prosijava.
Ona bi mogla, to gluho deblo
hladno odmara brige,
koga briga
tuda briga kad se ne vidi,
a i kad se vidi
što će s njom jer
svoja je veća i kad nije.

Hladan snijeg pokrio brijeg,
smrznuti dani, bijele žaluzine
ledeno, limeno hladno –
ma kakav zaziv dubine,
blokirano srce ne čuje
u gluho kako to tuče širom
muka, anestezirano srce.
Ma kakav zaziv! a moglo bi
more svjetla može riječ
na dlanu, srce među rebrima
druga strana – neprisutna.

NAHRANI ME

Vrelo lice noći obasjano
zvijezdama se hrani i mene
dok padaju ravno
u moje oči o nebo zalijepljene,
nevidljive niti rastegle me
mliječnom stazom
u galaksije, sklisko mi je
iz dana u dan vrelo
je pod suncem bez zvijezda
hladno je
kome je – a kome nije?
bez malo nebeskog praha
pod prstima, pod nogama,
bar malo u rukama praha

zvjezdano u kruh –
nahrani me vrelo lice noći
usnut ćemo zajedno,
obdani se u očima
sakupljeno, ti darovano
mliječnim putem ispijeno.
Moje oči o nebo zalijepljene.

MORE I JA

Priđe bez namjere kao što i ja
sjednem tu bez namjere
more
treperi, umiljava se opasno
more moje drago.
Ma nije banalno,
samo iskreno rastvara me
obalu svoju
s kojom se ljubi
unutra sad i ja plivam
u me
sve dublje u meni pliva,
kao po svojoj baštini
prezentom glagola plimati
plima:
obala, val, žal,
neizostavna pučina i
duša bosa grlom u more,
a ne u jagode – sama
pred morem
sklopljenih očiju:
sol, modrina, tišina, dubina
sve plima,
pretapa se u red svemira.

U SUNČEVIM CIPELAMA

Prvi tračak
užiže jutro u dan, sunce
brazdi posred mene
u zalogaje. To je razlog

ustrajne ljubavi
oči u oči
vedro u ispunjen dan
sunce u mojim haljama
za promjenu
priželjkujem mijenu:
ja u njegovim cipelama
hodam svijetom –
prelazim tim mostom
koji sam podigla
u vjeri
od želja
pa sada očekujem da podrži,
da izdrži svu tu nakupljenu
zaigranost i dušu
što plaminja korak
po korak od jutra do jutra.

MOJA OAZA

Ogleda se jutro,
oaza mojih posveta
posveti se biserje u kruni
prinesi izniklo
prinosi
svitanje jutro i sunce,
pomolimo se.
Polako pomalja se,
najednom uskoči u dan
jutro
trepne, oaza se obrubi,
ogleda se u danu,
a gdje si ti, ne znam,
kažem,
dok valovi nose i zatvaraju
sve u san kao san noću
zаноći dan.
Jutrom, u svitanje opet ta
oaza na koju pristajem
dok sviće ćutim, ogleda se.

K-S-V

Preduhtrilo me sunce i sad
meni ostaju mrvice podarene
bez stola, a i što će mi
dok blagujem
ovdje gdje nikoga više nema,
mrvice su velike i bez njega.
Mirise vječnosti
na kamenu raskošno
odmara smilje i kadulja,
vrijesak puna duša prebiva.
Raspuknut će kao sunce
ispred mene ta nakupljena
milina
ovdje gdje su rađali i umirali
moji preci. Osluškujem kako
tinja im trag pod prag urušen
kamen u pramen zemlje
ozemljen taman toliko da me
mirisi razdiru u
kadulja – K kao korijen,
smilje – S kao svetost,
vrijesak – V kao vrijeme, dok
sunce korača žurno ispred mene.

TKO BI ZNAO

Put iz dana u dan most je samo
između – *ne znam* čega,
ali osjećam da jest nečega
od Tvoga gena.
Ne znam mu imena ni vremena
kamo idem, samo idem,
ili se vraćam –
što je u čemu više,
jedno u drugom odjednom
rađanje i umiranje.
Tko bi znao!
Poanta i jest u tome neznanju
i osjećanju. Putem je najbolje to
što se moram na prste podizati

u neviđeno, nepoznato
propitkuje bezazleno
dječja znatiželja,
neumorna mašta ludo ustrajno,
viđeno je tek toliko – kap
što može izdržati. Ne znam,
samo osjećam put moj
iz dana u dan most je samo
imenom Ovdje-Tamo.

DO SUSRETA!

Boje i mirisi samo su obris
dah, ćuh – tvoji dodiri
anđelice moja u plavom
ti, moja trajna u suzi kišom
me plaviš ti, nikad preboljena
Mandina moja,
sve sam već odavno rekla, ali
samo još jednom dopusti
i u ovoj knjizi te ljubim
Madono moga života,
otkad si uzašla
prekapam svemir u knjigama.
Ni jedna mi bez tebe ne može,
ne bi ih bilo da te nije bilo.

Spremam ti se anđelice
dodirni me: dah, ćuh tvoj samo
ovdje me rastapa u dubine
koje otkrivam iz dana u dan
pola stoljeća bez tebe,
premila majko moja,
evo se spremam u tvoje tišine,
u svemir oploden tvojom
ljubavlju i mojom patnjom
koja nema mira pa kažem:
vrijeme je,
smiri se ti veliko voljenje
utopi se u pjesmi,
umri sa mnom u ovoj knjizi.

POLETI PTICO

Obrni se Ljepoto u drevnom
slovu dok pretapaš me
u sve što poželiš.

Poleti ptico nahrani se
pučinom kao galeb, ali ti nisi
samo ptica, olovka te
riječju mojom materinjom,
jezikom hrvatskim te piše
dok pretražujem,
nestajem i ostajem
iza lakoće tog privida,
pri samoj pomisli
protrnem od misli.
Javlja ju novine sitno,
kao snijeg da je pao, a ne
brijeg baš ovoga dana da
Boa Sr i s njom nestao je
prastari, možda
sa samog Početka jezik

BO.

Lijepa li imena drevnom jeziku!
I ako je...? – nije li putem
iz Gubio
treće slovo, digao ruke i
otišao. Obrni se – Ljepoto u slovu.

5. veljače 2010.

Heinrich Böll

Andeo je šutio

IX.

Lupanje srca nije popuštalo, stalno je mislio na kruh i lupanje srca bilo je poput blagog bolnog a ipak ugodnog kucanja u rani: veliko ranjeno mjesto u grudima, njegovo srce. Hodao je brzo koliko je mogao, birao ulice, u sredini kojih su bili očišćeni uski prolazi i stigao do ulice iz koje se granala Rubensstrasse već oko devet. U mislima na ženu, morao se smiješiti: što bi rekla kad bi se pojavio i pokazao joj priznanicu za kruh. Sigurno bi ga prepoznala. Znao je. Možda bi mu ponudila novac, mnogo novca. Dovoljno novca da bi si kupio dobru pristojnu iskaznicu, iskaznicu koja glasi na njegovo vlastito ime; komad papira koji bi bio pravi, koliko kupljen komad papira može biti pravi. Ali još više no pri pomisli na iskaznicu koju će moći kupiti, zakucalo mu je srce pri pomisli na kruh: pravi kruh; doklegod je imao samo cedulju, nije bilo kruha: htio ga je osjetiti, htio ga je jesti, htio ga je lomiti, donijeti Regini: kruh, mekan i pečen, pečeno tijesto u smeđoj kori: slatkog mirisa i slatkog okusa, tako slatkoga kako je sladak samo kruh. S nekim neobičnim veseljem, koje gotovo više nije bilo osjetilno, mislio je na kruh što ga je pred četrnaest dana jeo kod redovnice. Jučer je izišao kako bi bilo što skupio za jelo, obećao je Regini, ali zacijelo nije uspio mnogo toga priskrbiti; nije imao novca niti nešto za mijenjanje ali ipak će donijeti kruh. Možda mnogo kruha, možda će mu dati novac, mnogo novca i on će za to kupiti mnogo kruha. Cijene kruha su rapidno porasle, otkako nije više bio rat. Mir je dizao cijene. Ipak: bilo je još kruha, samo je bio skup.

Već je zaključio ne kupiti iskaznicu, samo kruh. Privremeno ima nekakvu iskaznicu, odličan komadić papira, dokument za koji je Regina dala svoj foto-grafski aparat. Šteta, mislio je, možda je bolje bilo, kupiti kruh...

Sjeo je na ruševine kupališta kako bi lupanju srca dopustio da se smiri, taj ranjeni krug u njegovim grudima učini mu se kao rana koja se širi, koja se produbljuje, čija je bol bila neobične slatkoće...

Zelene pločice kupališta, zadnjih dana posve čisto oprane kišom i snijegom, sjale su se na suncu; negdje su ležala vrata kabine, zeleno obojana, svijetlo zelena s crno-bijelom emajliranom pločicom s brojem.

Datum rušenja mogao se utvrditi prema obraslosti ruševina: bilo je to botaničko pitanje. Ova je hrpa ruševina bila gola i neobrasla, golo kamenje, svježe slomljeni zidovi, divlje ispreturani, i željezni nosači koji su stršili i nisu pokazivali gotovo ni traga hrđe: nigdje nije rasla ni travka, dok su drugdje izrasla već stabla, dražesna mala stabla u spavaćim sobama i kuhinjama, tik uz hrđave drobove izgorjelih štednjaka, ovdje je bilo samo golo rušenje, pusto i strahovito prazno, kao da je dah bombe još uvijek visio u zraku. Samo su se još pločice, tamo gdje su se sačuvale, nevino sjajile.

Osjećao je kako je već počeo računati s novcem što će mu ga žena dati: tisuću, mislio je prvo, onda je bilo više tisuća, i kuduo je sebe što tada nije primio njezinu ponudu da mu pomogne. Sigurno je imala vrlo mnogo novca, sigurno je oporuka njezina muža vrijedila nekoliko stotina tisuća maraka, a on je to platio svojom smrću, platio je to vrlo skupo. To tada, koje je bilo prije četrnaest dana, činilo se kao da leži vrlo daleko unatrag; tad je bio još rat, upravo još rat, i izvjesnost da više nije bio rat činila je tih četrnaest dana starim i dugim, i gledao je u tu kratku prošlost kao na sliku koja je pred njim ležala beskrajno umanjena. Činila mu se udaljenijom od grčke povijesti, koja mu se uvijek činila jako dalekom.

Dva su se mladića sad popela preko ruševine i počela su vješto rastavljati izbačena vrata kabine tako da su čekićem prvo razlijepili okvire, ispunu izvukli iz fuga te složili vrata u mali plitki paket drva.

Ustao je kako bi se popeo u ulicu. Kruh, mislio je, kruh ću dakle posve sigurno jesti – i dobit ću novac, sad je već doista računao s novcem, pristojnom svotom, obročno plaćanje za smrt, koja bi sigurno mogla vrijediti oko dvadeset kruhova...

Kad je ušao u kućni ulaz, osjetio je da su mu ruke što su držale cedulju, bile mokre od znoja; slova strojopisa bila su lagano razmazana kad je sad poravnavao ceduljicu i kucao na vrata.

Dugo nije čuo ništa, i odviše dugo, činilo mu se, i zakucao je još jednom jače, udarci su ušli bez jeke u taj do vrha pun hodnik; opet nije ništa čuo te je udario petom tri put žestoko u vrata. Čuo je kako ploča gore u vratnicama tiho podrhtava, a poodpadala se žbuka trusila...

Onda su se konačno otvorila vrata lijevo, što su vodila u sobu gospođe, i već je osjećao strah kad je čuo tvrde i škrte muške korake. Vrata su se otvorila

i pojavilo se jedno lice, dugo široko blijedo muško lice s nervozno otvorenim ustima...

To je bilo nešto što mu je često bilo teretom, s vremenom sve težim: nije mogao zaboraviti nijedno lice. Sva su ga pratila, prepoznavao ih je, čim bi ponovno izronila. Plutala su negdje u njegovoj podsvijesti, pogotovo ona što ih je jednom ovlaš vidio, plivala su uokolo poput nejasnih sivih riba među algama u mutnoj lokvi, katkad bi se njihove nijeme glave progurale sve do površine – a konačno bi izronile, stajale pred njim jasno i nepokretno, onda kad bi ih opet doista vidio: bilo je kao da se njihova zrcalna slika tek jasno i oštro podigne, čim bi one same izronile u tom bolno oživljenom sektoru, kojim su vladale njegove oči. Sva bi se opet vratila: lice tramvajskog konduktera, koji mu je pred mnogo godina jednom prodao voznu kartu, postalo je licem redova koje je na mjestu sabiranja bolesnika ležalo pokraj njega: momak iz čijeg su zavoja na glavi tad gmizale uši, valjajući se u istekloj kao i svježoj krvi: uši koje su miroljubivo gmizale preko potiljka, preko nemoćnog lica, vidio ih je kako se penju oko ušiju, vratolomne životinje koje bi se poskliznule i ponovno se našle na ramenu, na uhu istog čovjeka koji mu je tri tisuće kilometara zapadno pred sedam godina prodao voznu kartu za prijelaz: usko trpeće lice, koje je tad bilo vrlo svježe i optimistično...

Ali ovo široko blijedo muško lice s nervozno otvorenim ustima nije se promijenilo, nije ga uspio načeti ni rat, ni razaranje: tjestasta površina akademskog mira, oči koje su znale da nešto znaju, i kao jedina točka lake boli lako otvorena, fino izvijena usta, čija je bol mogla biti i gađenje, posebna uživalačka vrst gađenja. U izbljedjelom svjetlu tamnoga hodnika lice mu se doista učinilo poput glave velikog blijedog šarana što izranja iz jezera, nijemo i sigurno, dok su ruke ostale nevidljive dolje u gustom mraku prostora. To je bio dr. dr. Fischer, mušterija one knjižare u kojoj je naukovao, kojega mu je kao uznapredovalom učeniku bilo dopušteno poslužiti samo jednom, jer Fischer je nešto znao o knjigama, bio je filolog, pravnik, nakladnik jednog časopisa, imao je duboku i ne posve neproduktivnu sklonost prema proučavanju Goethea, i vrijedio je tad kao neslužbeni savjetnik njegove eminencije kardinala u pitanjima kulture – to je lice vidio samo jednom izbliza, inače samo ovlaš dok je brzo prolazio trgovinom kako bi nestao u privatnoj sobi šefa. Prošlo je gotovo osam godina, ali on ga je smjesta prepoznao, poput bljeska trznula se udica i upecala tu glavu.

„Što Vi hoćete?“, pitalo je lice...

„Kruha“, rekao je i pružio cedulju kao na kakvom šalteru.

„Nema više kruha.“

Nije shvaćao. „Kruha“, rekao je – „ali časna – ja sam – „

„Ne“, rekao je glas mirno i stvarno. „Ne, nema više kruha.“

Sad su iz donjeg područja izronile ruke, duge ruke finih prstiju, uzdigle se i pridržale cedulju koja je značila kruh, i prsti su razderali cedulju, nisu je rastrgali jednim jedinim brzim pokretom, četiri puta, pet puta su je križali derući,

neprestance, s radošću – vidjelo se – pala je pred vrata poput konfeta, bijela, rasuta poput mrvica kruha ...

„Evo Vam Vaš kruh”, rekao je glas.

Shvatio je tek kad su se vrata zalupila, klimav ispucan komad drveta, slijepjen od okvira, komada kartona i stakla, što je sad žestoko zveckao i njihao se i prouzročio novo rominjanje nevidljivih komada žbuke...

Dugo je stajao i pokušao bilo što osjetiti: mržnju ili bijes ili bol, ali nije osjećao ništa. Možda sam mrtav, mislio je. Ali nije bio mrtav, posve se probudio kad je lupio nogom vrata i osjetio bol što mu je prouzročio udarac vrhom noge. Ali nije mogao otkriti mržnju, čak ni bijes, samo bol...

XIV.

Odjednom je čuo da je došla; korak joj je bio umoran, trenutak je proboravila u hodniku; čini se da je skinula kaput i u mraku ga objesila na vješalicu. Zatim su se njezini koraci približili njegovim vratima, i osjećao je kako mu srce lupa vrlo žestoko i ravnomjerno; zatim je stala pred vrata; rado bi sad vidio njezino lice, i čekao je da uđe i pogleda gdje je, ali njezini su se koraci opet udaljili, i čuo je kako je otišla u kuhinju...

Htio je ustati, čim je došla, ali nije mogao. Kao da je bio oduzet od radosti. Ležao je tu i osjećao samo lupanje srca...

Malo iza toga izašla je na hodnik i cijepala drva. Sve mu se vrlo točno prikazalo; kako je grubo iscijepane panjeve stavila na pod i u mraku ih naslijepo udarala, ne razdvajajući drvo, kalajući samo sitno triješće. Da ga samo ne drži u mraku, mislio je, i ne udari se po prstu. Sjekira je bila tupa, znao je, ali ipak bi si mogla odrezati prst ili jako se ozlijediti. Čuo je kako je počela tiho psovati. Često bi zamahnula pokraj i udarila teškom sjekirom u pod, što je prouzročilo lako podrhtavanje zidova i tla. Zatim je čini se bilo dovoljno triješća, bacila je sjekiru u kut i ponovno se vratila u kuhinju...

Zatim je postalo vrlo tiho, i gotovo potpun mrak, sjene su u sobi bile plave, gotovo kao tamni dim, učvrstile se u kutovima, nije mogao vidjeti više ništa osim okružja kreveta, sve prljavo, oštećene zidove, i sad je po prvi put vidio da strop ima pravu rupu.

Ustao je, prišao tiho vratima i oprezno ih otvorio. Iz kuhinje je dolazilo svjetlo. Stari plavi kaput, koji je objesila pred okno, propuštao je na probušenim mjestima velike žute krugove svjetla i zrake su padale na prljavštinu hodnika: negdje je sijevala oštrica sjekire, i vidio je tamne panjeve kojih su rezane površine svijetlile žućkasto. Polako je prišao bliže i sad ju je vidio, i pade mu na pamet da ju još nikad nije tako vidio. Ležala je na sofi, podigla je noge umotane u velik crvenkast rubac i čitala. Vidio ju je straga, i duga vlažno sjajna kosa činila se tamnija i crvenkasta, padala je preko naslona sofe, uz nju

je stajala svjetiljka, i peć je gorjela: na stolu je ležao paket cigareta, stajala je staklenka marmelade, narezan kruh i pokraj nož sa crnim klimavim držalom...

Odjednom je znao da će je gledati cijeloga života. Spopalo ga je nešto poput vrtoglavice, mogao ju je dobro zamisliti kao staru ženu, još uvijek vitku, sijede kose i okruglog, malo podrugljivog lica. Ta ga je spoznaja dirnula vrlo duboko i bolno, i osjetio je nešto neumoljivo, bilo je kao da je netko u skriveno mjesto njegove nutrine ulio hladnu vodu, one vrste kako to ulijevaju zubari u bušene zube: dobro je činilo i istodobno bilo strašno. Imao je osjećaj da ju je tako vidio već pred mnogo godina i da će je vidjeti za dvadeset godina, uvijek iznova – ustao je iz kreveta, učinio nešto neopozivo, nešto što se nije dalo vratiti unazad: prihvatio je život i ovdje se za njega sažeo: kratki raspon beskonačnosti koji je bio pun boli i sreće...

Pušila je cigaretu vjerojatno iz cigaršpica koji je očito držala u ustima: koji put bi se okrenula i pognula glavu jastrebovom krenjom prema dolje da bi stresla pepeo. Vidio je njezin oštri i istodobno vrlo blagi profil i odjednom je opet poželio poljubiti je. Ali ostao je stajati: zacijelo je znao što bi značilo kad bi stupio u kuhinju: morao bi živjeti: uzeti na sebe beskrajni teret dana, što se nije dalo platiti s nekoliko poljubaca; popeti se na platformu svakodnevice, tu tribinu šverca, rada ili krađe, dok je mislio da bi mogao drijemati pod tribinom, u sjeni i uz topot igrača...

Znao je, još je imao vremena nestati, lako se spustiti niz stepenice i otići u noć. Možda ne bi bila ni vrlo žalosna, sigurno više nije računala s tim da bi se mogao vratiti...

Nije znao da se smiješio. Vidio ju je po prvi put, činilo mu se: imao je još uvijek njezin kaput, nosio ga je jer više nije imao sako. Mirisao je po njoj. Bilo je vrlo tiho, polako je okrenula stranicu, odložila cigaršpic i sad je vidio da joj je na trbuhu morala stajati šalica. Vatra u peći postala je jača, čuo je kako plamti, a i gore u ruševini je hućao vjetar: gore na oštećenom krovu i u razrušenim dijelovima kuće vjetar je meo komade kamenja i ostatke žbuke što su udarajući padali u drugo smeće.

Stavila je šalicu na stolicu i nastavila čitati. Čitala je vrlo polako, postajao je zbog toga nestrpljivim, i dok ju je promatrao, padne mu na pamet, da je jednom bio knjižar i imao drugu ženu koja je s njim radila. Išao je katkad s njom u kino ili je otpratio kući, kad su bili na tečaju – sve je bilo beskrajno daleko, u jednom drugom životu, nije mogao zamisliti, da je ikad išta uzimao ozbiljno: tečaj, poziv – sjetio se svoje žarke zapriječene plašljivosti, kad ju je dopratio do kuće, nju koja mu je kasnije bila ženom: imao je potrebu za nježnošću, ali nije se usudio niti ruku joj ponuditi – za jesenjih večeri u osvjetljenu gradu – put je katkad vodio kroz tamne uličice, i na jednoj svjetlije osvjetljenoj stanici ušli su u kola i govorili cijelo vrijeme o knjigama, filmovima, predavanjima što su ih slušali. Ona nije bila zgodna i nije bila elegantna, mala i neupadljiva, a između stabala bilo je blago svjetlo plinskih svjetiljki, žuto, raspoređeno, plu-

tajuće, gotovo tekuće, i između svjetla i drveća, tih sivih blagih stabala, stajala je magla u izduženim gustim pramenovima poput dima i lagano se razastirala, gotovo bujajući kao pokrivena vatra. – Zatim je pokraj rijeke pošao kući, vrlo polagano, posve blizu tom pragu od granita što je gore krunio nasip, i pokraj njega je u magli nevidljiva bila voda, šumorna, vrlo mirna, i stalna, i opuške je uvijek bacao u maglu što je dalje mogao, u ništa gdje su se cvrljeći gasili...

Još se uvijek nije pomakla, jednom je povukla pokrivač s noge malo više i čvršće, i on je primio taj djevojački, nestrpljivi pokret kao nešto novo...

Odjednom je ušao bez kucanja, smjesta joj je prišao i poljubio je u usta. Osjetio je njezine blage, malo vlažne usne i vidio da su joj oči otvorene: oči su joj bile tamnosive, svjetlucave i malo kose, i u treptavom podizanju ljubičasto svjetlucavih vjeđa bilo je nešto lutkasto. Gledao ju je, dok su mu usne držale njezine usta, uhvatio je za potiljak i osjećao njezinu kosu glatku između prstiju. Vrlo ju je dugo gledao a ona nije oborila oči, tek kasnije, kad je ispustila knjigu a on se dublje nagnuo, kasnije je tek sklopila oči, i prestrašilo ga je zapažanje da njezino lice pokazuje tragove blagog zanosu...

Ispustio ju je i osjetio da se zarumenio.

„Pa sjedni”, rekla je. Uspravila se, odgurnula pokrivač s nogu, spustila noge i sad je sjedila. Nije mogao razumjeti zašto se tako veseli što je vidi. Uzeo je njezinu šalicu sa stolice, stavio je iza sebe na stol i sjeo.

Rekla je: „Pa ti se smiješ, smiješiš se, što se dogodilo?”

Nije rekao ništa, osjećao je blagotvornu toplinu peći iza sebe.

„Bože moj”, rekla je ponovno, ustala, dohvatila staklenku s marmeladom, kruh, nož, onda ipak sve ostavila neka stoji i sad je po prvi put vidio njezine ruke iz blizine: bile su male i uske, vrlo dječje, gotovo zastrašujuće male. Ruke su joj drhtale ...

„Sigurno si gladan, zar ne?”

„Jesam”, rekao je i uspravio se i pogledao je: oči su joj bile vlažne.

Uzeo je cigaretu iz kutije što ju je ostavila na stolu, otrgnuo komadić šareno odštampanog papira sa staklenke za marmeladu i zasukao pripaljivač. Gledala ga je ...

„Kako te dugo nije bilo? Čini mi se vrlo dugo, duže od cijelog rata...”

Ugasio je pripaljivač, položio ostatak pripaljenog papira na rub stola i ostao stajati uz peć ...

„Skuhat ću kavu”, rekla je.

Samo je kimnuo. U njezinu licu bilo je nečega poput zbunjenosti; bili su si odjednom vrlo tuđi. Oborila je oči, žestoko povukla zatvarač svog zelenog pulovera prema gore, poravnala zgužvanu suknju i zagladila kosu. Voda je vrila. Stavila je žlicu praha u lončić i počela sa šalicom bez ručke nalijevati uzavrelu vodu u lončić...

Kad je osjetio miris kave u nosu, znao je da mu je gotovo zlo od gladi. Sjeo je, ugasio žar cigarete i stavio opušak u džep kaputa...

Ulila je ostatak vode, položila metalni poklopac marmelade na lončić i sjela pokraj njega. Počela je mazati marmeladu na kruh, polako i mirno, no ipak je vidio da su joj ruke drhtale. Položila je kruh na malu žutu pločicu, pogledala u lončić s kavom i ulila mu...

„Pij sa mnom”, rekao je tiho.

„Što?”

„Pij i ti”, smiješila se kad joj je dodao šalicu, i ulila...

Odmah pri prvom zalogaju što ga je progutao, osjetio je žestoku vrtoglavicu: kao da je komad kruha s marmeladom pao u neko skriveno uporište njegova tijela i izbacio ga iz ravnoteže. Žestoko mu se vrtjelo, sve je oko njega kružilo iako je zatvorio oči, bilo je poput jakog ne vrlo neugodnog klačjenja, sam se činio nekom vrsti klatna što se u tamnu potmulu prostoru njiše tamo i amo.

Ponovno je otvorio oči, popio gutljaj, zagrizao opet u kruh, i što je više jeo i pio, to se više smanjivalo to žestoko zanjihano klačjenje...

Uzeo je nov kruh s marmeladom i osjetio da mu je bolje. Kava je bila prekrasna. Uzeo je ostatak cigarete iz gornjega džepa i rekao joj: „Daj mi vatre, molim te.” Uzela je papir sa stola...

„Za što si se odlučio”, pitala je „što misliš raditi?”

„Nisam još o tome razmišljao, ali nešto ću raditi. Čak se veselim.”

„Doista?”

„Doista”, rekao je, „veselim se nešto raditi; još ćemo o tome govoriti. Evo”, izvukao je šal iz džepa i razmotao joj ga pred licem, „htio bih ti ovo darovati...”

„Kako lijepo!”, rekla je, uzela rubac u ruke, raširila prste i pustila ga da leži na njima poput vela. „Lijepo”, rekla je, „vrlo lijepo, jako se veselim...”

„Imam vina”, rekao je, „čitavu bocu vina, malo kruha i jednu jabuku.”

„Jabuku”, rekla je, „to je doista rijetkost; u ovo doba nema ni na crnom tržištu jabuka...”

Ugasio je cigaretu i ustao: „Hajde”, rekao je tiho, „dodi sa mnom, ideš li?”

„Da”, rekla je. Ostao je čekati uz stol i gledao kako je uzela svijećnjak s ormara, strpala cigarete u džep, uzela šibice; lice joj je bilo vrlo ozbiljno, gotovo je plakala. Vidio je i prišao joj. „Ako ne želiš”, rekao je, „ako ne želiš ići sa mnom – neću se ljutiti; jako te volim.”

„Ne”, rekla je, i vidio je kako joj se usta trzaju, „vrlo rado idem s tobom... samo sam žalosna...”

„Zašto?”

„Ne znam”, rekla je. Otvorio je vrata, ugasio stojeću svjetiljku i polako je pred sobom gurao, tako da ju je držao za rame. U tamnom hodniku ju je držao čvrsto, sve dok nije otvorio vrata svoje sobe i upalio svjetlo.

„Uđi”, rekao je.

Ispustio je njezino rame i mahnuo joj glavom. Vrlo se polako približila. Zatvorio je za njom vrata.

Sjela je na krevet, i on je primaknuo stol, tako da je mogla podbočiti ruke. „Imaš li čaše?”, pitao je...

„Da, u ormaru, ondje”, pokazala je prstom u kut u kojem je unatoč svjetlu bilo tamno. „U kutiji – tu je i vadičep.”

Prekapao je u mraku po ormaru što je mirisao na prašinu sve dok nije naltetio na zveckavu kutiju.

„Dođi”, rekla je. Uzela je od njega čaše i brižljivo ih obrisala šalom: vidio je, dok je otvarao bocu, da blistaju u mutnom sjaju svjetiljke. Napunio je čaše i sjeo uz nju.

„Dođi”, rekao je tiho i podigao svoju čašu, „ti si sad moja žena, hoćeš li biti?”

„Da”, rekla je ozbiljno, „hoću.”

„Neću te nikad ostaviti, dok budem živ.”

„Ostat ću uz te, veseli me.”

Nasmiješili su se jedno drugom i pili.

„Dobro vino”, rekla je, „vrlo blago i lijepo.”

„Misno vino”, rekao je, „dobio sam ga na dar.”

„Misno vino”, pitala je, i vidio je da se prestrašila; odgurnula je čašu i pogledala ga.

„Bez straha”, rekao je i položio joj na čas ruku na podlakticu, „vino je, samo vino. Vjeruješ li u to?”

„Da, da,” rekla je, „vjerujem u to, ti ne?”

„Vjerujem... i ja sam se bojao, sad više ne.”

„Ponekad sam”, rekla je tiho, „poželjela da u to ne vjerujem, ali nisam mogla promijeniti: vjerujem u to. Želim samo, da mogu piti vino, kad i ne bi bilo samo vino. Vrlo sam žalosna.”

„I ja”, rekao je, „žalosan sam. Bit ćemo vrlo često žalosni.”

Privukla je čašu sebi i pila s njim.

„Doista”, rekla je, „bojim se.”

Dugo su ležali budni i pušili, dok je u kući zavijao vjetar, otkidao mrve, rušio kamenje, bale žbuke s gornjih katova puštao uz glasan tresak jedriti dolje, gdje su pucale i dijelile se kao krš. Vidio ju je samo kao tračak, topao crvenkasti dah, kad bi se cigarete zažarile: blage obrise grudi pod košuljom i miran profil. Pogled na čvrsto zatvoreni uski urez njezinih usana, one male crne doline u njezinom licu, ispuni ga beskrajnom nježnošću. Čvrsto su uglavili pokrivače uz stranice i pripili se jedno uz drugo, i bilo je čudesno znati da je toplo i da će cijelu noć ležati u toplom; škure su klopotale, zviždalo je kroz rupe na oknima i urlalo gore kroz ostatke krova, i negdje je nešto pljeskalo žestoko i ustrajno o neki zid, nešto metalno, i ona je tiho pokraj njega rekla: „To je oluk, već je dugo tako strgan.” Šutjela je samo trenutak, primila ga za ruku i tiho nastavila: „Još nije bio rat”, rekla je, „već sam tu stanovala, i kad bih došla kući i vidjela komad krovnog oluka kako tu visi, uvijek sam mislila: moraju ga dati popraviti; ali nisu ga popravili kad je došao rat; uvijek je visio koso, jedan se od držača otkvačio i činilo se kao da će svaki čas pasti. Čula

sam ga uvijek kad je bilo vjetra, svake noći kad je bilo olujno, a ja tu ležala. I na zidu kuće sam jasno vidjela tragove vode, što je nakon svake kiše tekla koso u zid, bijeli tamnosivo obrubljen put, što je uz prozor vodio prema dolje, desno i lijevo od njega velike kružne mrlje, čija je jezgra bila bijela, okružena tamnim prstenima što su bivali sve sivlji... Kasnije sam bila daleko, morala raditi u Tiringiji i u Berlinu, i kad se bližio kraj rata došla sam opet ovamo i još je uvijek visio: pola kuće se srušilo – bila sam daleko, vrlo daleko i vidjela sam mnogo boli, smrti i krvi, bilo me je strah, – i sve to vrijeme taj je oštećeni oluk tu visio, upravljao kišu u prazno, jer više nije bilo zida. Krovni su crjepovi odletjeli, stabla su oborena, žbuka se odmrvila, a taj je komad pocinčanog lima još uvijek visio na jednom držaću, šest godina.”

Glas joj se stišao, postao gotovo pjevan, stisnula je njegovu ruku i on je osjećao da je bila sretna...

„Mnoge su kiše padale u tih šest godina, mnogim se smrtima umiralo, mnoge su crkve srušene, ali krovni oluk još tu visi, i čula sam ga noću klopotati, čim bi bilo malo vjetra. Misliš li da sam se veselila?”

„Da”, rekao je...

Vjetar je odjednom stao, smirilo se i svježina se tiho i neprimjetno prišumljavala. Privukli su pokrivače, skrili pod njih i ruke. U mraku se više ništa nije moglo raspoznati, nije vidio čak ni njezin profil, iako je ležala tako blizu da je osjećao njezin dah: topli udari pogađali su ga mirno i pravilno, i mislio je da spava, i odjednom više nije osjećao njezin dah i bespomoćno je pipanjem potražio njezine ruke. I osjetio je kako je gore maknula ruku s glave ili s grudi, uzela njegovu ruku i čvrsto je držala. Sa srećom, koju nikad nije poznavao, osjećao je da je toplo i da mu nikad neće biti zima, dok uz nju spava. Još joj se bliže primaknuo, pritisnuo je uza se, tako čvrsto da su morali podići ruke jer više nije bilo mjesta između njihovih tijela. Više nije osjećao njezin dah i zamišljao je da nos drži prema gore i zuri u strop, i po prvi put je pomislio: što bi mogla misliti. Nadao se, da je bila sretna; volio ju je, ali nije znao ni jednu jedinu njezinu misao; volio ju je, i znao da i ona njega voli, ali o njezinim mislima nije znao ništa, i nikad neće o tom ništa znati, nikad ni djelić od bezbrojnih misli što su se u njezinu mozgu stvarale tijekom dugih sati, dana i noći. Osjećao se vrlo samim i imao dojam, da ona nije toliko sama...

I odjednom je znao da je plakala. Ništa se nije čulo, samo je po kretanju kreveta razabirao da slobodnom desnom rukom briše lice, ali ni to nije bilo očito, a ipak je znao da plače. Sjeo je i u istom trenutku osjetio hladnoću što je ispod vrata puhala prema krevetu, nagnuo se posve blizu nad nju, ponovno osjetio njezin dah, koji se po njegovu licu širio poput rijeke i blago po njemu protjecao, tako da je sve do ušiju osjećao blagi dodir. Nije još ništa vidio ni kad mu je nos dodirnuo njezin ledeni obraz; oko njih je postalo posve tamno, i odjednom mu je jedna od njezinih suza bila na usnama. Uvijek je čuo da su suze slane, slane poput znoja, katkad bi mu znoj dotekao niz obraze do usta, i sad je znao da su suze slane, slane i tople poput znoja.

„Legni”, rekla je tiho, „prehladit ćeš se, tako puše...”

Ostao je nad njom; htio ju je vidjeti, ali nije vidio ništa dok odjednom nije otvorila oči: tad je vidio blagi sjaj njezinih očiju i blistave suze. Polako je legao natrag i iznova potražio njezinu ruku, što mu je bila iskliznula kad se uspravio. Ležala je bez glasa i znao je, da još uvijek plače, katkad joj se lijeva ruka kretala prema licu. Posve se nenadano okrenuo prema njoj i puhao joj dah u lice i mislio da osjeća kako se smiješi. Puhnuo je još jednom.

„Lijepo je”, rekla je tiho, „vrlo toplo.” I ona je njemu puhнула u lice, vrlo žustro, i doista je bilo toplo, blagotvorno. Dugo su vremena puhali jedno drugome u lice...

Onda ju je u mraku poljubio, no osjetio je lak, jedva primjetan otklon i ponovno je skliznuo natrag u svoj stari položaj.

„Vjerujem”, rekao je, „da te doista volim...”

„O da,“, rekla je, „doista, volim te...”

Odjednom je morao zijevati, podigao se u njemu, trzajući se poput grča, neki beskrajni umor. Nasmijala se i položila mu ruku oko vrata, i njemu se činilo kao da i ona zijeva, poljubio ju je lako u obraz i bilo mu je kao da je još nikad nije poljubio, činila mu se kao neka posve nepoznata žena...

Položio je ruku oko njezinih ramena, privukao je posve blizu sebi i zaspao, lica pritisnuta uz njezino, i u snu su izmjenjivali tople izdahe poput nježnosti...

XVI.

Bio je vrlo umoran. Odavno već nije tako rano ustao. Gotovo je spavao. Bilo je vrlo hladno, pa su čak i ukočeni, jedva zamjetno razgorjeli plamičci tankih svijeća, izgledali kao da zebu. Stajale su žute i krute, mršave i sirote pred plavkastom tamom iza oltara, o kojoj nije mogao raspoznati je li to bio obojani zid ili izblijedjeli zastor. I svijećnjaci su bili otrcani, jednako plitki kao malo iskošeno svetojhranište što su ga zakrili. Ljudi su tu sjedili ili klečali, i mnogi su mirisali loše, kao što mirišu ljudi koji su gladni i stanuju u neprozračenoj: na ugljen i hladni dim iz peći. Potiljci, što ih je vidio pred sobom, bili su tanki, kose su se kovčale ispod rubaca žena, i u toj poniznoj, ustajaloj tišini čuo je glas svećenika kako govori mirno i ravnomjerno, kao netko tko ima puno vremena: *Corpus Domini nostri Jesu Christi custodiat animam tuam in vitam aeternam. Amen.*

Još nikad nije čuo svećenika koji bi tu rečenicu svakom pričesniku izgovorio cijelu. Većina ih je uvijek samo mumljala i u prolazu nastavila mumljati, ali ovaj je stao i rekao pred svakim kom je dao svetu hostiju, cijelu izreku. Pričest je, činilo se, zahtijevala beskrajno puno vremena. Negdje iza njega morala su i vrata propuštati, puhalo je. Pukotine u zidu i prozori bili su zatvoreni drvenim pločama, a drvene su se ploče od vlage iskrivile, nabrekle i rastavile se u različite slojeve, između kojih je navirala prljava kaša: ljepilo, što ih je nekoć spajalo...

Srijeda, gdje je bio oltar, morao je biti gotički luk koji je vodio u glavnu lađu, zazidan ili pokriven platnom, još uvijek nije mogao utvrditi radi li se o zidu ili nekoj vrsti kulise. Vidljivi su bili samo pozlaćeni potporniji imitiranog gotskog stupa, što su se ujedinili u šiljate lukove, a krajnje točke su se spajale točno nad sredinom oltara.

Sve je teklo tako polako. Svećenik je još uvijek dijelio pričest ono nekolicini ljudi koji su prišli pričesnoj klupi, i njegov je glas mumljao uvijek iznova opširno i svečano nad svakom od tih sivih sirotih glava, držeći visoko tanku pločicu hostije: *Corpus Domini nostri Jesu Christi...*

Ministrant je podigao ovratnik ministrantskoga ruha i činilo se kao da iza širokih nabora rukava trljajući grije zglobove. Osim toga, moglo se točno čuti da je u nekim pravilnim razmacima uvlačio nos. Svećenik je molio, podignutih ruku, završne molitve, a odgovori ministranta dolazili su mrzovoljno i ravnodušno. Koji put bi nešto podigao glavu i činilo se kao da škilji prema svijećama, kao da ne cijeni to rasipanje voska. Konačno je kleknuo srijeda s misnom knjigom u ruci, i svećenik je nad njim polagano i svečano načinio znak križa...

Hans je unatoč svemu osjetio nešto poput mira i radosti. Vidio je još kako je dječak žurno ispuhao svijeće i onda za kapelanom koračao u sakristiju. Vani je bilo posve svjetlo, moralo je biti gotovo osam sati. Prešao je ulicu i ponovno zazvonio, unutra iza željezne rešetke vrata čuo je resko i šuplje zvuk zvona. Domaćica, žena širokog crvenkastog lica, otvorila je iznutra zaklopac, pogledala ga ispitujući i upitala: „Je li misa sad gotova?”

Kad je rekao „da”, otvorila je bez riječi vrata i pozvala ga, dok se istodobno okrenula i pošla natrag u hodnik: „Dođite.”

Išao je za njom, ali kad je na kraju hodnika u mraku naletio na drveni zid, ona je nestala a on je pomislio: zacijelo moram čekati...

Odnekud, iza nekog ugla, što nije mogao vidjeti, dolazilo je do njega zveckanje suđa, i odjednom je prepoznao odvratni prljavo slatkasti vonj što je visio u hodniku, ugrizen u polupoderanu i očito vlažnu jutu: bio je to miris raskuhane repe: para je kuljala iza ugla, gdje je morala biti kuhinja, i dočekalo ga je to toplo i odvratno. Očito je bila zaposlena oko pripremanja repe, kao što su to radili gotovi svi: uz peć koja nije vukla, koju su ložili mokrim drvima, jer je do njega dolazio i dim i miris čađe, dubok je glas domaće pjevao iza ugla, iza kojega stupiti on očito nije bio dostojan: *Rorate Coeli desupet* i odgovarao sam sebi još dubljim mumljanjem što je podsjećalo na bas: *Et nubes pluant justum*. Očito njezino poznavanje teksta nije nadilazilo ta dva retka, jer ih je neprestance na široko prežvakavala u ustima i ispuštala iz njih gundanjem. Bio je u iskušenju u dugim stankama, što ih je činila – očito da bi napravila neku od radnji oko štednjaka, u tim dugim stankama osjetio je iskušenje uplesti latinske molitve što su ga sad, nakon dugo vremena, spopadale; moralo je proći gotovo deset godina otkako im je u školi vjeroučitelj ulijevao: *Ne irascaris Domine...ne ...ultra me, one polu govorene napjeve dugog daha, koji su se*

na kraju sabirali nešto svjetlije, poput nježnih pupoljaka, i na njegovo sjećanje na te duge molitve čilo je zazvučao glas domačice: Rorate Coeli desuper...

Od kućnih je vrata u hodnik konačno došlo svjetlo, i u toj je bjelkastoj zruci prepoznao dugu mršavu sjenu kapelana i istodobno vidio da stoji pred pregradom iza koje su, čini se, čuvali sanduk krumpira i svakojaku prljavu starudiju. Lik se približio i kad je u mraku osjetio njegov dah i vidio blijedo lice, glasno je rekao: „Schnitzler.”

„O Schnitzler”, rekao je kapelan brzo, očito nervozan: „Lijepo da ste došli. Drago mi je...”

Kapelan je otvorio vrata iz kojih je dolazilo blijedo svijetlo, ponudio mu da uđe, te se sad našao nasuprot ludoj zbruci, kreveta, stolica, ormara za knjige i golemog stola koji je bio prekriven knjigama, novinama, vrećicom punom mrkve...

„Oprostite”, rekao je kapelan nemirno, „taj nered. Stanuje se tako skućeno.”

Dugo se osvrtao: soba je doista izgledala grozno – no krevet je ipak bio napravljen, vjerojatno jedino od spremanja što se u toj izbi isplatilo. I pod je bio čist, ukoliko je uopće bilo poda: možda tri kvadratna metra drvenog poda s velikim razmacima između dasaka u kojima je svijetlilo smeće vlažno i crnkasto, znak da ga je voda za čišćenje smočila. Na polici za knjige stajali su različiti svesci obrnuto postavljeni. Prišao im je da bi ih okrenuo. U tom je trenutku ušao kapelan s domaćicom: nosio je pladanj s vrčem za kavu, dvije šalice, kriškama kruha na tanjuru i šalicom tekućeg sirupa od repe. Domaćici je jedna ruka bila puna drveta, a druga je nosila klupko drvene vune...

„Popit ćete sa mnom kavu, ne?”, pitao je kapelan. „Hladno je, zar ne, u lipnju?” Smijao se.

Doista je bio gladan, i opet mu je ovdje u sobi bilo hladno. Rekao je: ”Da, hvala.” Domaćica je natrerala drvenu vunu u jednu crnu rupu od peći neposredno iza kreveta, ispustila komadiće drveta i zgužvala novine...

„Pustite to, Käthe”, rekao je kapelan, „ja ću to napraviti.” Izišla je i kad je zatvorila vrata, čulo se kako vani opet pjeva, očito s velikim užitkom: Rora – a onda je čini se nestala iza ugla.

Kapelan je približio šibicu zgužvanom papiru, i plamen se tamnoplav i kolebljiv progrizao prema gore: odozdo je izlazio gusti dim, a gore iz zaklopca penjali su se majušni svjetlosivi oblačići.

„Oprostite mi, molim Vas”, rekao je kapelan, „što sam Vas pustio čekati, ali župnik je bolestan, i morao sam slaviti i drugu misu; jučer to još nisam znao. Nadam se da Vas nisam omeo u nečem važnome...”

Stajao je sad pružajući ruke prema peći i gledao znatiželjno Hansa, zatim spustio pogled i mrmljao: ”Ne biste vjerovali koliko se čovjek rashladi u toj crkvi, imam osjećaj da se nikad više neću zgrijati, kako će tek biti kad dođe zima.” Doista je bio blijed, njegova su gruba usta umorno visjela. Ispod žalosnih lijepih očiju, jedinim što je bilo lijepo na njemu – bile su duboke sjene tamnog crvenila. Vjeđe su bile upaljene. U peći se čulo pucketanje drva, i ka-

pelan je posegnuo pod krevet, uzeo iz sanduka dva briketa i oprezno ih bacio odozgor na vatru. Činilo se da ga iritira što Hans nije ništa rekao.

„Doista Vas ne zadržavam?“, pitao je nervozno.

Hans je zatresao glavom. „Ne“, rekao je, „zamolili ste me da jednom dođem, ja...“

„Nedvojbeno“, rekao je kapelan ... „zamolio sam Vašu – Vašu ženu, da Vam poruči – trenutak“ – prišao je stolu, nalio šalicu do vrha i sjeo. „Uzmite molim Vas kruh i kupus –,

„Već sam doručkovao – kava mi čini dobro. Vruća je.“ „Slobodno pojedite nešto.“

„Hvala.“

Kapelan je sad uzeo krišku kruha, tako što je nož i lijevi kažiprst spojio u neku vrst kliješta, i pustio da sa žlice na nju kaplje vrlo rijedak sirup, koji kao da je još bio topao. Počeo je jesti s velikim užitkom – katkad bi se osvrnuo, pogledao na peč i smijuljeći se ustanovio da se tanki lim počinje žariti ...

Jeo je polagano na način ljudi koji žele odugovlačiti do onog strašnog trenutka kad više neće imati ništa za jelo, a znaju da će još biti gladni. Osim toga činilo se kao da mu repa uzrokuje zubobolju, lice mu se iskrivilo, pokušao se svladati, i nastalo je bijedno cerenje; posljednju je krišku suhu progutao s vrućom kavom.

„A sigurno pušite“, rekao je, nakon što je tipkajući širokim palcem pokupio posljednju mrvicu s tanjura.

„Da“, rekao je Hans.

„Dodajte mi molim Vas vrećicu.“ Vrećica je ležala između kovčega i kartonske kutije koja je očito sadržavala prljavo rublje, na dasci s knjigama, bila je ispunjena grubo izrezanim crnkasto smeđim komadićima duhana. Hans mu je pruži i istodobno trgne svoju kutiju što je sadržavala samo nekoliko mrvica duhana i žute listiće cigaretnoga papira.

„Vi motate?“

„Da“, rekao je Hans. Kapelan mu je pružio vrećicu i počeo si puniti lulu, zatim se zavalio i kašljucajući rekao: „Ne znam kako bih započeo. Morate oprostiti. Nije uobičajeno da pozivamo vjernike sebi, vjerujem da se na to ne gleda dobro – naši nadređeni su osjetljivi prema i najmanjem prividu prozelitizma „ – žešće je zakašljao i obrisao malene pahulje pjene s usana – „ali uzeo sam sebi pravo, jer poznajem Vašu ženu i pri posjetu sam utvrdio da ste Vi bili taj koji je nedavno bio kod mene u kripti ... morali smo je isprazniti, kao što vidite – veliki zabat gornje crkve se urušio, a strop kripte je bio ispucao –“

„Vidio sam“, rekao je Hans.

„Crkva je vrlo ružna“ – slegnuo je ramenima, očito je radije govorio o nečem drugom nego o onome što je smjerao. „To je ostatak bolničke kapelice – Niste znali da sam Vašu ženu poznavao?“

„Nisam...“

„Pokopao sam njezino dijete...“

„To nije bilo moje dijete...”

„Da” – iskašljao se i nervozno pipkao po svojoj luli koja kao da nije vukla – „ja sam ga pokopao. Vaša žena je velika vjernica...”

„Da?”

„Niste znali?” Izvadio je lulu iz usta i gledao Hansa s iskrenim zaprepaštenjem.

„Ne”, rekao je Hans, „nisam znao da je tako velika vjernica. Govorili smo tek jednom vrlo kratko o religioznim stvarima...”

„I vi niste vjenčani ... ne crkveno?”

„Ne – ni civilno.”

Kapelan načini hm i stavi lulu ponovno u usta, duhan je gorio loše te mu je zbog stalnog žestokog povlačenja ponestalo daha. Potrajalo je neko vrijeme dok se duhan nije konačno zažario i počeli se penjati stvarni oblaci.

„Vidite”, rekao je, „nekoliko puta sam već razgovarao s Vašom ženom i prije nego što ste bili ovdje. Ona je doista vjernica, čak pobožna – niste znali, doista niste?”

Hans je nijemo stresao glavom. Duhan je bio jak, očito u domaćem uzgoju i brzo sušen; spopala ga je laka vrtoglavica, i umor se u njemu penjao poput otrova što se polako širio i začepio sve otvore svijesti. Popio je gutljaj kave, vidio da je kapelan podigao ruku da bi mu još jednom ulio, i nehotice pogledao duboko unutra u mlitavo obješen crni rukav, vidio dlakavu mišićavu ruku i gore na laktima podvijene rukave košulje te pomislio: zašto ne odvijte rukave ako mu je zima. Vrući ga je napitak opet oživio i čuo je sad da je kapelan nastavio govoriti, nekoliko rečenica koje nije čuo, jer je u tom trenutku rekao – „Sakramenti, ne razumijem, kako se može vjerovati a odustati od sakramenata. Imate li razloga za to, što?” Ali očito nije očekivao odgovor. „I Vi ste vjernik, ne?” Kapelan ga je oštro pogledao i ponovio glasnije i oštrije pitanje: „Vi ste vjernik?” Očito je očekivao odgovor na to pitanje.

„Da”, rekao je Hans bez razmišljanja. Zapravo mu je tek sad palo na pamet da nikad nije prestao vjerovati. Sve te stvari bile su mu same po sebi razumljive, premda je često umor bio tako velik da su se činile nevažne.

„Ipak”, kapelan se smiješio, „ipak to nije malo. „Nasmiješio se više i opet mu se na lice slegao sjaj neke nedodirljive ludosti, te odloži lulu konačno iz ruke. „I Vi imate jednog zagovornika, jednog tako djelatnog, da njegovim molbama vjerojatno nećete uspjeti izmaknuti.”

Hans ga je gledao ukočeno i bez razumijevanja. Tresao je glavom i polagano mucao: „Zacijelo moju majku...”

„Ne samo Vašu majku – možda Vašeg oca... i ponekoga o kojem ništa ne znate, ali jednog imate sigurno, posve sigurno. Kažem Vam, moguće se tom malom moliti – on je jednoznačno, teološki uzdignut izvan svake sumnje, da ste Vi kod Boga, razumijete li?”

Hans je zatresao glavom.

Kapelan ga je zaprepašteno pogledao, te stišćući oči preplašeno rekao: „Dijete – razumijete li?”

Ah tako, mislio je Hans, aludira na dijete. Bilo je dana kad nije mislio na to, a kojiput bi ga pratio kao strahovita bol, neizreciva bol kojoj nije znao ime. Pogledao je kapelana i rekao: „Da, da – ali to nije bilo moje dijete...”

„Svejedno – živite s njegovom majkom u zajednici od koje nema bližih među ljudima.”

Bilo mu je jasno da je dijete u nebu. U to nije dvojio, šest tjedana staro dijete zacijelo je smjesta došlo u nebo. O tome nije potrebno govoriti – ali činilo mu se ludim da bi to malo biće moglo biti njegovom zagovornicom.

Stavio je čik cigarete brižno u kutiju za duhan i pitao: ”Jeste li zato zamolili da jednom dođem k Vama?”

Kapelan je kimnuo. „Molim Vas oprostite ... svakako – osjećam se odgovornim.”

Hans uzdišući ustane i stane pokraj peći. „Nedostaje li Vam ugljena?”, pitao je mirno.

„Da, da”, rekao kapelan i okrenuo se tako da su se mogli pogledati, „tako su skupi...”

„Donijet ću Vam nešto...”

„O, mislite...”

„Ne morate mi ništa platiti, mene ne stoje ništa...”

„Dobivate to službeno.”

Hans se smijao. Smijao se glasno, činilo se kao da se smije po prvi put nakon dugog vremena doista srdačno i slobodno, smijao se tako jako da se zagrcnuo te ga je napao žestoki kašalj. I čim bi susreo zblenut i nasmiješen pogled kapelana, spopao bi ga nanovo smijeh...

„Molim Vas oprostite”, rekao je...” ali službeno, službeno je dobro.”

„Zašto”, činilo se kao da je kapelan doista malo uvrijeđen, „pa bilo bi moguće.”

„Bilo bi”, rekao je Hans i osjetio kako ga odjednom spopada žalost, čeznuo je za tim da bude uz Reginu, leži uz nju i sluša njezin glas.

„Da”, rekao je ”radim to službeno, kradem ih i živim od toga...”

„A tako”, rekao je kapelan i kratko se nasmijao „zacijelo je vrlo naporno?”

„Nije tako loše, dosta jednostavno. Potrebno je samo biti umjeren – ako se ima trideset komada u torbi, nitko ti neće ništa, a ja imam tri puta trideset na dan, to je posve točan, redovit život, imam opremu poput kakvog željezničara, torbu i svjetiljku – i vozni red. Zauzmem svoje mjesto redovito poput kakvog činovnika. Moja skromnost ulijeva policajcima očito respekt. Donijet ću Vam brikete...”

„Rado ću ih platiti...”

„Ne, ne. Učinit ćete mi radost ako” – zapeo je i pogledao nemirno kapelana. Po prvi put osjetio je nešto poput simpatije koja kao da se nije odnosila na tog čovjeka. Pogledali su se i Hans je osjetio kako mu se lice poklopilo, umor mu

je proždri posljednje ostatke napetosti iz kože, i imao je osjećaj da je okružen splasnutom kožnom ljuskom, koja s njim nije povezana. Tiho je rekao: „Ispovjedio bih se – – –“

Kapelan je ustao tako iznenada i žestoko da se Hans trgnuo. „Brzo, brzo” zvao je, „sjednite ovamo.” Njegovo lice je izražavalo radost i strah, i nešto poput nepovjerenja, i kretao se s takvom žurbom i takvim marom kao da mora trčati do štednjaka i brzo spasiti kipuću posudu.

„Sjednite ovamo”, zvao je. Sam je skinuo stolu s nekog čavla, odgurnuo u stranu šalice s kavom i podbočio lakat, i način na koji je profil pokrio podbočenim dlanovima, imao je nečeg zanatskog, nešto istodobno nastudirano i nesvjesno; šaptao je: „U ime Oca i Sina i Duha Svetoga.”

Hans je ponovio riječi zapinjući i rekao: „Amen”.

„Ne znam kad sam se zadnji put ispovjedio.”

„Pokušajte se sjetiti...”

„Koja je godina sada?”

„1945.”, rekao je svećenik ne čudeći se.

„No, znam sigurno da sam se ispovjedio 43., u zimu, pred jednu bitku...”

„Dakle 1 do 2 godine.”

„Da”, zapeo je. Njegov pogled je neprestance klizio od ruke svećenika, malo zaprljane od briketa, i oči su mu se pripijale uz tanjur s kruhom, koji je bio beznadno sjajan, prazne šalice s crnim talogom i sivi stolnjak.

„Većinom sam se”, rekao je tiho, „dosadivao. Nisam se molio tuđim bogovima ni varao ženu, dok je živjela...”

„Imali ste ženu...?”

„Da...dosadivao”, rekao je „neizrecivo dosadivao... nikakvi sakramenti – nikakva misa – posljednja misa pred godinu dana. Da – pred godinu dana – Griješio sam protiv šeste zapovijedi, nekoliko puta – krao sam, često sam krao u ratu – a sad brikete – i sad živim s Reginom – ali ona je moja žena”, rekao je nešto čvršće.

Zurio je sad kroz prste koje je malo rastavio jer su se umorili od čvrste grčevite zatvorenosti, i vidio je da se kapelan smiješi i da nije mogao znati da ga on gleda.

„A molitve?”, pitao je svećenik.

„Ne znam...”

„Pokušajte se sjetiti.”

„Dugo se nisam molio... posljednji put u vojnoj bolnici, što je moralo biti pred dvije godine... i briketi...”

„Hm”, učini svećenik, „koliko uzimate? Više nego što trebate?”

„Da, mijenjam ih za kruh i cigarete...”

„I darujete nešto?”

„Da.”

„Ne smijete se od toga obogatiti... živjeti se mora, razumijete.”

„Da.” Šutio je.

„Je li to sve?“, pitao je kapelan tiho.

„Da.“

Svećenik se iskašljao. „Dosada“, rekao je, „ne dolazi od Boga. Uvijek mislite na to. Može za nešto biti dobra, kao što zlo na tajanstven način može služiti dobru, mora služiti, razumijete li? Ali dosada ni u kom slučaju nije nešto što dolazi neposredno od Boga. Misлите na to. Molite kad Vam je dosadno, i ako Vam se isprva čini još dosadnijim, molite, molite. Čujete li? Jednom probija. Uvijek nastaviti s molitvom – i vjenčajte se. Primite sakramente, oni su nam ovdje hrana. I sjetite se da niste bez zasluga. I to je oholost, držati se takvim grješnikom da ga više ne bi moglo doseći milosrđe. Osobita vrst oholosti, koju se lako miješa s poniznošću – nećete da vas vjenčaju ... Vaša žena trpi zbog tog, vjerujte mi ...“

„Vjenčajte nas.“

Kapelan je šutio. „Vezan sam zakonom. Ne smijemo sklopiti brak koji nije službeno sklopljen. Zašto se ne vjenčate službeno...“

„Moji papiri nisu pravi... mogu tražiti dokumente... Vjenčajte nas tako ...“

Svećenik je uzdahnuo, dugo je šutio. „Učinit ću to“, rekao je, „učinit ću protiv svih zakona – mogu vas vjenčati pod uvjetom da mi obećate da ćete se kasnije službeno vjenčati i još jednom nadoknaditi crkveno vjenčanje...“

„Obećavam.“

„Lijepo“, rekao je, „dođite sa svojom ženi k meni – poslije mise – u sakristiju – dovedite nekakve svjedoke sa sobom. Probudite kajanje ...“

Dok je kapelan podbočenu ruku maknuo sa stola, sklopio ruke, i vrlo kratko i usrdno, gotovo samo trenutak, molio, pokušao je Hans probuditi molitve pokajanja, što ih je nekad davno naučio, ali je i ne znajući u sebi mumljao: „Umoran sam, umoran sam, gladan sam, loše mi je – milost“ – no već je bio odriješten i prije no što je zamijetio, zacijelo je opet imao jedan od onih kratkih napada vrtoglavog umora, jer je već nad sobom vidio blijedo lice kapelana koji je ustao i tiho mrmljao: „Hvaljen budi Isus Krist...“

Smjesta je ustao i stao licem prema peći i odjednom mu padne na um da nije dobio nikakvu pokoru.

„Niste mi odredili nikakvu pokoru“, rekao je i ne osvrnuvši se.

„Molite zajedno sa svojom ženom svaki dan jedan Očenaš i Zdravu Mariju.“ Glas je zvučao bezlično, malo razdraženo i izdosadivano, i Hans osjeti da mu to godi. Posegao je pod krevet, bacio još dvije brikete u peć i rekao: „Donijet ću Vam ih – sutra ujutro. Morate ih primiti od mene ...“

Kad se okrenuo vidio je da je kapelan uzeo njegovu kutiju za duhan i natrpao je do vrha. Gurao je velike pločaste komade duhana unutra i stisnuo poklopac: „Onda morate od mene uzeti ovo ovdje – meni ga šalje moj brat; sam ga sadi.“

„Hvala“, rekao je Hans. Dok se opraštao, izbjegavao je kapelana pogledati u lice.

(ulomci iz romana)

Prevele: Anđelka Rudić i Truda Stamać

Tema broja:
FRANGEŠOVO NASLJEĐE

Krešimir Nemeć

Ivo Frangeš i konstrukcija hrvatskog književnog kanona

Najkraća operativna definicija književnoga kanona glasi: kanon je popis pisaca i književnih djela kojima razne institucije, prije svega akademska zajednica, pripisuju uzornost, a time i središnju važnost za određeni nacionalni ili kulturni entitet. Kanon je stoga bitan ne samo s estetskoga nego i sa sociološkoga stajališta: on je sredstvo utjecaja, kulturni, identitetski i vrijednosni orijentir, važan čimbenik u integraciji zajednice odnosno – da se poslužimo terminom Pierrea Bourdieua – kanon je nositelj nacionalnoga kulturnoga kapitala. Ovaj leksem „kapital” u sintagmi „kulturni kapital” ne treba shvatiti samo metaforički nego i doslovno: William Shakespeare, engleski klasik, stup zapadnoga književnog kanona, ponos je svoje zemlje, ali i kulturni „brand” koji Velikoj Britaniji donosi godišnje stotine milijuna funta proračunskih prihoda. Nije ni čudo što utjecajni Harold Bloom u svom klasičnom djelu *Zapadni kanon*¹ Shakespearea naziva „sekularnom Biblijom”.

Hrvatski književni kanon oblikovan je u 19. stoljeću.² Dakako, budući da je hrvatska kultura do preporeda bila centrifugalno orijentirana, neki zametci protokanonizacije postojali su i prije, i to na razini partikularnih, ali već donekle izgrađenih entiteta. Npr. dubrovačka književnost posjedovala je neku svoju internu skalu vrijednosti, odnosno izgrađenu hijerarhiju tekstova i autora. No hrvatski, ili bolje rečeno svehrvatski, književni kanon konstruiran je tijekom druge polovice 19. stoljeća. Kao temelji kanonizacije, dakle i kao ključni ak-

1 Harold Bloom, *The Western Canon*. New York, 1994.

2 O procesu kanonizacije u 19. stoljeću usp. Marina Protrka, *Stvaranje književne nacije*. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća. Zagreb, 2008.

siološki i simbolički markeri, poslužila su tri „stupa”: pučka/narodna kultura, dubrovačka književnost (Gundulić) i europska klasična književna tradicija.

Sve te tri komponente skladno su udružene u djelu prvoga klasika novije hrvatske književnosti, „hrvatskoga Vergilija” kako ga je nazvao Ivo Frangeš – u djelu Ivana Mažuranića. Frangeš s pravom u Mažuranićevu remek-djelu *Smrti Smail-age Čengića* prepoznaje „umjetnost sinteze”: Mažuranić je, po njemu, tipičan pjesnik „s povijesnim dimenzijom”, s „jedinstvenom sviješću da čitava književnost njegova naroda struji kroz njegove stihove. Štoviše, ta se svijest proširuje nastojanjem da se njegova nacionalna književnost poveže s univerzalnim elementima klasične”³.

Jednom uspostavljen, kanon nije zauvijek zadan, statičan i petrificiran nego se stalno mijenja, rekonstruira, dekonstruira, preispisuje. On podliježe mijenama ukusa, senzibiliteta, svjetonazora, pa čak i mode. Osim toga, poznato je da kanon velikih djela ne počiva samo na njihovoj estetskoj vrsnoći nego, kako je pokazao Foucault, i na politici moći, vladajućoj ideologiji, političkim ili klasnim interesima. Revizija kanona redovita je pojava, a obavljaju je nove, nadolazeće generacije, umjetnički pokreti, društveni/politički prevrati.

Recimo, u hrvatskom književnom kanonu 19. stoljeća Ivan Trnski bio je smatran piscem prvoga reda, najslavljenijim hrvatskim pjesnikom. Uostalom, zbog svoga ugleda postao je i prvim predsjednikom Društva hrvatskih književnika (1900). Posvuda su se pjevale njegove pjesme *Oj jesenske duge noći* ili *Oj talasi mili*. U međuvremenu su se kriteriji kanonizacije promijenili i Trnskijeva sladunjava poezija više nije na cijeni, autor je uglavnom ispao iz antologija i čitanki, dok mu u književnim povijestima i enciklopedijama posvećuju svega par redaka. Riječju, on više nije kanonski pisac. Gotovo isto moglo bi se reći i za pravaškoga pjesničkog barda Augusta Harambašića, a status književne veličine prvoga reda izgubio je u međuvremenu i Franjo Marković, uz Šenou neprijeporni književni autoritet i estetski arbitar u 19. stoljeću. Dakako, mogli bismo spomenuti i primjere tzv. odgođene kanonizacije, i to zbog raznih razloga: npr. Janka Polića Kamova zbog suvremenici teško prihvatljivoga radikalizma i poetike kontestacije, Nikole Šopa zbog ideoloških razloga itd.

Nemjerljiva je uloga Ive Frangeša u konstrukciji nacionalnoga književnog kanona. Štoviše, puno je argumenata za tezu da je Frangeš najznačajniji kanonizator hrvatske književnosti 20. stoljeća. Pogled na njegov književno-historiografski opus ukazuje na niz činjenica koje su direktno povezane upravo sa strategijama oblikovanja kanona. P r v o , osim par iznimaka, Ivo Frangeš bavio se u pravilu tzv. velikim piscima ili, kako bi on rekao, „osnovnim silama pokretnicama” naše književnosti; d r u g o , Frangeš je golemi materijal hrvatske književnosti organizirao i vrednovao prema jasnim estetskim načelima, što je preduvjet svake ozbiljne kanonizacije; t r e ć e , on je napisao prvu integralnu poratnu *Povijest hrvatske književnosti* kao konačni rezultat takve organizacije,

3 Ivo Frangeš, *Mažuranić klasik*. U: *Studije i eseji*. Zagreb, 1967, str. 35.

ali i kao legitimaciju izgrađenih i čvrsto uspostavljenih kriterija i parametara; četrto, čak su i sve njegove značajnije pojedinačne analize i interpretacije u funkciji „kanonizacije”, tj. izdvajanja vrijednih i trajnih autora i djela i uspostave svojevrstne ljestvice vrsnoće. Ti postupci posve su u skladu s Greenblatovom tvrdnjom da je kanon hegemonijski ustrojen i da funkcionira kao linearna povijest utemeljena na stvaralaštvu neupitnih veličina.

Konstrukcija kanona kod Frangeša je duboko promišljen proces koji ima svoje logične etape. Već u raspravi *Mažuranić klasik* (1964) Frangeš uspostavlja jasne vrijednosne odrednice kojih će se držati u čitavom svom stvaralaštvu. Polazeći od Eliotovih premisa iz poznatoga eseja *Što je klasik*, Frangeš na primjeru Mažuranića i njegova romantičnog spjeva *Smrt Smail-age Čengića* razvija tezu da se klasik javlja kao vrhunac jedne tradicije. Klasik je pisac koji, unutar formalnih ograničenja, izriče maksimum opsega osjećaja, izriče sveobuhvatnost unutar vlastitoga jezika. O klasiku ne može biti govora bez zrelosti jezika, a jezik postiže tu zrelost tek kao svjestan dio tradicije.

O prvom klasičnom djelu novije hrvatske književnosti piše Frangeš ovako: „Nastavši u jednom izuzetnom času hrvatskoga književnog razvitka, ono je i samo postalo izuzetno, sažimajući rezultate prošlosti i otvarajući prodore u budućnost. Iscrpavši dokraja tematiku dotadašnje hrvatske književnosti, ono je, upravo zato, moglo da dobije karakter rezimea i da u isto vrijeme rezultatom i poukom segne u budućnost.”⁴ Mažuranić u svom djelu progovara „glasom predaka”, veže Gundulića uz Marulića, a njih pak uz Katančića, Vitezovića, Kačića. Pjesnici si pružaju ruke kroz stoljeća, međusobno odvojeni dionici magnetskog polja jedne književnosti dovedeni su tako u nove odnose, u bogatije ovisnosti.⁵ Frangešovim riječima: *Croatia plorans*, koju začinje Marulić, a nastavljaju spomenuti, postaje u Mažuranićevoj želji i viziji *Illyria exultans*. Veliko se nacionalno djelo uklapa u tradiciju, postaje klasično, a svako novo djelo baca i novo svjetlo na sve ono što je prethodno ostvareno.⁶ Svaki tekst promatra se kao intertekst kojem se značenje profilira i dopunjuje tek u poretku tradicije.⁷ Konceptija umjetnika-genija, primjena klasične mjere i europskih standarda, estetska kvaliteta djela – to su temelji na kojima je Frangeš zidao zgradu povijesti hrvatske književnosti. Kako kanonizacija obuhvaća „strogo selekciju i isključivanje”⁸, slijedila je faza pomnoga istraživanja.

Shvaćajući književni tekst estetskom činjenicom trajne vrijednosti, dakle fenomenom koji je umjetnički po tome što životnu datost transcendirira, Ivo Frangeš ključni dio svoga književno-znanstvenog rada posvetio je interpretacijama vrhunskih djela hrvatske književnosti – Marulićevih, Šenoinih, Kranjčevićevih, Matoševih, Vidrićevih, Krležinih, Andrićevih, Ujevićevih, Tadija-

4 Ivo Frangeš, op. cit., str. 38.

5 Ibid., str. 35.

6 Ibid.

7 Usp. H. Bloom, op. cit.

8 Usp. Alaida Assman, *Rad na nacionalnom pamćenju*. Beograd, 2002, str. 64-65.

novičevih, Marinkovićevih. Svoj esteticizam izgradio je na tragu Croceove estetike, stilističke kritike Lea Spitzera i Giacomina Devota te De Sanctisove *Povijesti talijanske književnosti*, koju je osobno preveo (1955). Rezultat je studije tih uzora spoznaja o jezičnostilskim izborima kao bitnim čimbenicima u stvaranju ljepote, shvaćanje da je svako književno djelo svojevrsni stilistički izbor koji čitatelj treba otkriti, opisati i naći mu dominantu i/ili iradijacijski centar. Frangeš je na taj način u proučavanju hrvatske književnosti učinio kopernikanski obrat, zaokret od historicizma i simplificiranoga pozitivizma prema interpretativnoj kritici koja se temelji na estetskom sudu.

Na tim je kriterijima sazdana i kruna njegova znanstvenoga rada – integralna *Povijest hrvatske književnosti*. U *Proslavu* Frangeš jasno kaže da cjelovita slika hrvatske književnosti ovisi prije svega o djelu i djelovanju na javnosti i da je glavnu pozornost posvetio upravo na javnosti. U njegovu povijest ulazi se, dakle, na temelju estetske izvrsnosti. Dosljedno provedena estetska mjerila vodila su ispuštanju minornih pisaca jer je, kako piše Frangeš, „malo sadržano u velikom” i jer je „veličina prevladavanje maloga”. Mali su pisci „najvjerniji zatočnici nacionalne sudbine”, pa bi povijest hrvatske književnosti pisana iz perspektive minornih vuklo doživljaj te književnosti u „područje frustriranosti”, u žaljenje i jadikovanje⁹. Mali su pisci „najvjerniji zatočnici nacionalne sudbine”, pa bi povijest hrvatske književnosti pisana iz perspektive minornih vuklo doživljaj te književnosti u „područje frustriranosti”, u žaljenje i jadikovanje¹⁰. Stroga primjena estetskih parametara, onih koje je i europska književna historiografija tada rabila pri uspostavi zapadnoeuropskoga književnog kanona, nije dakako dopustila ni uvrštavanje golemoga korpusa tzv. popularne književnosti: u Frangešovoj povijesti nema mjesta za pisce kao što su, na primjer, Zagorka ili V. Deželić st. Oni jednostavno pripadaju jednom drugom, doduše paralelnom, ali ipak *nekanonskom* literarnom tijeku. Osim vrhunskih estetskih kriterija, Frangeš ističe još jedan kriterij – *inovativnost*: „željeli smo” – piše on – „u razvitku hrvatske književnosti, istaknuti ono što je novo”¹¹. Uvođenje u igru *estetike razlike*, odnosno *alteriteta*, omogućilo mu je kanonizaciju povijesnih avangardi i uvrštenje „virkova krivovirna pravca”, dakle pisaca koji možda nisu (dovoljno) veliki po estetskim dosezima, ali su zaslužili ući u kanon zbog svojih eksperimenata, nepredvidljivosti, različitosti, raznovrsnosti pa i apartnosti (Wiesner, Donadini, St. Šimić).

I u znatno proširenoj povijesti hrvatske književnosti, objavljenoj na njemačkom jeziku¹², temeljni raspored „sila pokretnica” ostao je nepromijenjen, s time da je Frangeš kanon dodatno proširio uvrštavanjem suvremenih pisaca i ispravljanjem nekih propusta u tretiranju cjeline nacionalnoga književnog korpusa, koje je bilo vidljivo u hrvatskom izdanju.¹³

9 Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 5.

10 Ibid., str. 6.

11 Ibid., str. 5.

12 Ivo Frangeš, *Geschichte der kroatischen Literatur*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Köln-Weimar-Wien, 1995.

13 Usp. o tome: *Okrugli stol: Ivo Frangeš, Povijest hrvatske književnosti*. „Republika” 44(1988), 7-8, str. 17-63.

Kanon je „velika priča” ili metapriča o nacionalnoj književnoj povijesti temeljena na stvaralaštvu neupitnih veličina. Frangeš nije samo stvorio mjerila i odredio uporišna mjesta, središta kanona; on je tu veliku priču i ispričao na suveren način, intelektualnom prozom jakoga afektivnog naboja: njegov književnopovijesni tekst pobuđuje estetski dojam, on je umjetničko djelo. Na taj se način i sâm Ivo Frangeš upisao u hrvatski književni kanon pa je Radoslav Katičić svojedobno bio posve u pravu kad je napisao da u književnoj kroatistici postoji „Frangešovo doba”¹⁴.

Koliko je to točno svjedočimo upravo danas kada se hrvatski književni kanon raspao i kad je svaka vrijednosna hijerarhija dokinuta. Živimo u doba konzumerizma i „zabave bez granica”, a to znači pomak od prave vrijednosti prema efektu, od proizvodnje prema potrošnji. Po klasifikaciji Harolda Blooma iz spomenutoga djela nalazimo se u *kaotičnom razdoblju* u kojem se u nacionalni književni kanon više ne ulazi po kriterijima estetske izvrsnosti, originalnosti ili inovativnosti nego po hirovima estetskoga populizma, tj. po medijskoj prisutnosti, na temelju pomno smišljenih marketinških strategija, po mjestima na često lažiranim top-listama uspješnica, po broju „klikova” na određene internetske stranice – riječju na temelju prodaje i profita. *Ljepotu*, kojoj se Frangeš toliko divio, ne spominje više nitko.

¹⁴ Usp. Radoslav Katičić, *Frangešovo doba*. U zborniku: *Umijeće interpretacije*. Ur. D. Fališevac i K. Nemeč, Zagreb, 2000, str. 65-70.

Miroslav Šicel

Frangešov Kranjčević

1.

U svakom pokušaju osmišljavanja književno-povijesnog, kritičkog ili esejiističkog opusa Ive Frangeša ne može se a da se ne istakne njegovo – od samog početka stvaralaštva – jasno opredjeljenje na onaj tip kritike, odnosno ona načela kritike kakva su zastupali, prije svih, talijanski teoretičari od Crocea i posebice De Sanctisa, i drugih, neosporno bitnih Frangešovih uzora. Riječ je, dakako, o stilističkoj kritici, kako ju je on sam najsazetije definirao u jednom od svojih članaka o Vidriću – „(...) Svako umjetničko djelo krije u sebi ključ za vlastito razumijevanje i (da) kritika djela treba da pođe od djela samoga, odbacujući sve ono što može biti i vrijedno i zanimljivo, ali nije bitno i ne objašnjava djelo (...)”.

Radi se, naime, o takvom Frangešovom shvaćanju stilističke kritike s prevladavajućim akcentom na metodi interpretacije, koja, međutim, nije zatvorena u jedan strogi metodološki postupak, u čvrsto zatvoreni krug samo jedne metode.

Takvo široko shvaćanje mogućnosti različitih doživljaja književnog djela ostavlja autoru kritike razgranati prostor za razvijanje i njegovih vlastitih, u biti prštavih asocijacija, neograničenih mogućnosti refleksija, ali i prezentiranje vlastitih stilskih obilježja: to je zapravo put, široki proces u nastajanju kritičke ocjene djela, put od usvajanja temeljnih i nezaobilaznih filoloških elemenata, preko uvažavanja osobe autora djela koje razmatramo da bi se sve svelo, na kraju, na posljednji cilj: znanstveno-kritičku književno-povijesnu aparaturu, uz naglašeni kritički kriterij, dovesti do blistave esejističke završnice, u kojoj književno djelo u interpretaciji znalca kao što je Ivo Frangeš dobiva na dvostrukoj vrijednosti: na specifičan način kritičkom osvjetljavanju djela, ali istodobno i na

izvanrednoj i originalnoj interpretaciji samog kritičara tog djela. Naravno, da bi se kritičaru, interpretatoru omogućilo da uopće svoj doživljaj ostvari na visokoj estetskoj razini, potreban je i adekvatan predložak: vrhunsko umjetničko djelo. Nije stoga čudno što je Ivo Frangeš svoja istraživanja usmjerio uglavnom na djela vrhunske kvalitete u hrvatskoj književnosti. Na nivo od Ivana Mažuranića i Augusta Šenoa, do Matoša, Vidrića i Krleže. U toj je „reprezentativnoj” skupini svoje mjesto osigurao, naravno, i Silvije Strahimir Kranjčević.

2.

Recimo odmah: Kranjčević nije predstavljao središnji interes Frangešova književno-znanstvenog istraživanja kao što su to bili, primjerice, već spomenuti Mažuranić, Matoš ili Krleža. A to nije bio samo zato što je svoj kritički pristup Kranjčeviću usmjerio prema njegovu književnopovijesnom uklapanju u kontekst cjelokupne hrvatske književnosti – i to kao cjelovito djelo, kao poetski kompleks u cjelini, a nije posebno prilazio svojem omiljenom postupku: interpretaciji pojedinačnog, stilskojezičnoj analizi pojedinih pjesnikovih stihova. Naime, nakon nekoliko kraćih ranijih članaka kao što je tekst „Pjesnik rada”¹ ili referiranje o dvama nepoznatim rukopisima Silvija Strahimira Kranjčevića², te samo jednog pokušaja interpretiranja Kranjčevićeve pjesme „Mletačka elegija”³, te napisa o odnosu Krleža – Kranjčević⁴, Frangeš je objavio i tri veća rada: prvi je naslovljen „Rani Kranjčević”⁵, drugi „Silvije Strahimir Kranjčević – jedno poglavlje iz evropske astralne lirike XIX. stoljeća”⁶, te treći, kritička studija „Silvije Strahimir Kranjčević”⁷, namjenski pisan kao predgovor knjizi o Kranjčeviću, odnosno o Kranjčevićevu izboru iz njegova bogatog opusa u ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti*, a koji je, u biti, prošireni Frangešov književno-povijesni prilog o Kranjčeviću u njegovoj „Povijesti hrvatske književnosti”⁸.

Iako je o Kranjčeviću započeo pisati već krajem pedesetih godina, objavljujući kraće prikaze o njegovu pjesništvu, prvi znatni pristup tom pjesniku Frangeš će posvetiti poetskom njegovom opusu iz prve, početne mu faze, zaključno sa središnjom pjesmom „Noć na Foru”, objavljenom 1858. godine, tek pred izlazak „Bugarkinja” (1886.). Zapravo, u toj pjesmi Frangeš naslućuje već gotovo sve one sadržaje koje će pjesnik ostvarivati u zreloj fazi s osnovnom

1 *Pjesnik rada*. „Vjesnik”, Zagreb (4-5 svibnja), 1958.

2 *Dva nepoznata rukopisa Silvija Strahimira Kranjčevića*. „Narodno sveučilište”, Zagreb, br. 8-9, 1958.

3 *Kranjčevićeva „Mletačka elegija”*. „Forum”, Zagreb, br. 1/2, 1989.

4 *Krleža i Kranjčević*. „Forum”, Zagreb, br. 9, 1977.

5 *Rani Kranjčević*. „Letopis Matice srpske”, Beograd, br. 6, 1958.

6 *Silvije Strahimir Kranjčević. Jedno poglavlje evropske astralne lirike XIX. stoljeća*. „Radovi Zavoda za slavensku filologiju”, Zagreb, br. 10, 1968.

7 *Silvije Strahimir Kranjčević*. „Republika”, Zagreb, br. 9/10, 1995.

8 *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb – Ljubljana, 1987.

tezom „(...) kako se pjesnik zadivljen prošlom slavom i upozoren na to da je sve prolazno, samo narod vječan sa pjesnikovim poslanjem (budući ‘poeta vates’!) suprotstavlja stvarnosti oko sebe”.

Riječ je o poeziji nastaloj u vrijeme Kranjčevićeva „putešestvija” od rodnog Senja, gdje je 1883. objavio prvu pjesmu, preko šestomjesečnog boravljenja u rimskom *Collegium germanico-hungaricum*, do povratka u Zagreb u kojem će 1886. objaviti i prvu spomenutu zbirku ”Bugarkinje”.

Stavljajući mladog Kranjčevića u kontekst hrvatske poezije u vrijeme kad on započinje svoje pjesnikovanje, Frangeš će, prirodno, usporediti tadašnje poetske veličine koje su vladale hrvatskim poetskim nebom – prije svega Preradovića i Šenou, ali i pjesnikova suvremenika Augusta Harambašića – s novom pjesničkom pojavom. Znamo, bilo je to vrijeme postilirskog razdoblja, kad je domovinska, domoljubna poezija zauzimala čelno mjesto u hrvatskoj lirici. Pri tome je kod većine onih manje istaknutih pjesnika nerijetko prevladavala banalna patetika iz koje se nije mogla raspoznavati stvarna iskrenost samog poetskog subjekta, a najčešće bi ta patetičnost samo prikrivala slabosti onih koji se nisu uspjeli dovinuti do znatnijih estetskih dometa.

Umjesto općih fraza, gotovo bi parolaški u svojim pokušajima takvi uradci, u biti, posve izolirali individualnost ličnosti samog pjesnika, njegov stvarni, iznutra doživljeni osjećaj domoljublja.

Upravo u toj činjenici Frangeš otkriva početak novog pjesničkog izazova – čitajući Kranjčevićeve stihove. U Kranjčeviću, naime, on otkriva početak posve novog pristupa domoljubnoj tematici. Nije bitna tema, ni njezina „poruka”, bitan je sam pjesnik, njegovo zanemarivanje izvanjskih manifestacija i ispraznih laudizama, lažnog, nerijetko šabloniziranog pseudoromantičnog idealiziranja životne stvarnosti.

Dramatske unutarnje perturbacije, sumnje u traženju sebe u društvenoj situaciji svog vremena, spoznaja stvarnog odnosa ličnosti koja sad iskače u prvi plan, donijet će tek dramatičnu dinamiku tog bitnog odnosa – poetskog subjekta sa grubom stvarnošću. I tu treba prihvatiti Frangešovo zapažanje: ”(...) Kranjčević još od najmlađih dana ističe svoju ličnost u pjesmi; ne zato da se čitaocu naturi, nego upravo iz potrebe da do kraja ostvari svoju dramatsku patetičnu viziju svijeta: pjesnik je u njegovoj poeziji onaj neprestano prisutni antagonistički elemenat koji se uporno suprotstavlja poretku stvari, i koji već tim determinira prirodu nadahnuća (...)” (*Rani Kranjčević*).

Isticanjem ili produbljanjem dilema oko svoje vlastite osobnosti omogućuje Kranjčeviću da, pišući i rodoljubne stihove ne zapadne u ispraznu patetičnost ili pristranost u retoriku društvene opasnosti: stranačku neobjektivnost.

Upravo tim putem do – ali i od – sebe kroz Scilu i Haribdu kuenovsko-kalajevske političke stvarnosti Kranjčević širi temu, ostvarujući svoj poetski program. Od specifičnog doživljaja domovine („Ja domovinu imam. Tek u srcu je nosim”!) do govorenja u ime cijelog naroda od kojega pjesnik očekuje ostvarenje slobode, i na temelju vlastite inspiracije govori u ime ne samo svoje nego i

cijeloga naroda – jer sve je prolazno samo je narod vječan – poručuje pjesnik, otvoren je put zreloom Kranjčeviću, onom što će ga predstaviti kao „poetu vatesa”. A to je bitna pretpostavka i visokim umjetničkim dometima, jer, kako zaključuje Frangeš: „(...) Svaki estetski sud vrijedi ne samo po ‘objektivnom’ umjetničkom intenzitetu što ga djelo u sebi nosi, nego i po onome što mi djelu nužno dodajemo: od svoje biografije, svojih ideala i svojih zabrinutosti (...)”.

3.

Nezadovoljan ovozemaljskim ozračjem u traženju čovjekove, sveljudske ap-solutne slobode, Kranjčević se u svom evolutivnom poetskom putu upućuje u astralne prostore. U osnovnoj težnji za ostvarenjem one slobode koju priželjkuje ne zadovoljava se lažnim zemaljskim, ali ni astralnim ljepotama, već traži njihovo suglasje: jedini način da prevlada probleme šire nacionalne problematike u kojoj ne vidi rješenja. To je razlogom što se upućuje u astralne prostore, ali polemički i pobunjenički. U biti, odbacujući sve eventualne dekorativne ljepote, pa i one nebeskoga svoda „naslijeđene iz crkvenih prostora i osim izrazitog patriotizma, izraženog u brojnim pjesmama želi prije svega postati građanin svemira (...)” To je bit njegova pjesničkog poziva, jer, tvrdi Frangeš: „(...) prava je njegova uloga u tome da bude posrednik između svemirske bešćutnosti i čovjekove težnje za pravdom, za slobodom, za ljubavlju, za kruhom (...)”⁹. Jednom riječi, prepoznajući u Kranjčeviću individualnu, originalnu umjetničku ličnost s njegovim programom, i Frangeš se počinje na određeni način djelomično identificirati s tim pjesnikom. U potpunosti zaokupljen pjesnikovom borbom za čovjeka, Frangeš će prepoznati i njegovu osnovnu težnju: biti nezarobljen lijepim slikama pejzaža, zemnog ili nebeskog, ne podliježući nekontroliranim emocionalnim pobudama, jer, kaže Frangeš: „(...) Pogled, zalet u zvijezde samo je izraz pjesnikove težnje da se iz blata i skučenosti hrvatskih prilika vine u prostore koji i emotivno i racionalno potpunije govore o smislu čovjekova postojanja u ovoj mrvici svemira (...)”.

I sam veliki humanist, Ivo Frangeš u Kranjčevićevoj umjetnosti riječi ne vidi samo slike nego prije svega uočava njegovu umjetnost misli, misli suvremenog intelektualca – poetu vatesa.

U tim mislima dio je sebe pronašao i Frangeš, svjestan da poezija postaje: „(...) velikom kad ideje i spoznaje svoga vremena pretvori u dubok ljudski doživljaj, kad i samu prirodoznanstvenu povijest i zemlje i svemirskih prostora učini dramom u kojoj je mjera čovjek. Čovjek: beskrajno malen u svemirskim prostorima, dovoljno velik da te beskrajne prostore podčini svojoj viziji (...)”.

A to je bila temeljna poruka Kranjčevićeva.

⁹ Svi citati u ovom odlomku jesu iz eseja: *Silvije Strahimir Kranjčević – jedno poglavlje iz evropske astralne lirike XIX. stoljeća*. "Radovi Zavoda za slavensku filologiju", Zagreb, br. 10, 1968.

Dubravko Jelčić

Književnost o književnosti¹

(na marginama znanstveno-kritičke
i esejističke proze Ive Frangeša)

Više puta sam već pisao i govorio o Ivi Frangešu i njegovim knjigama² i kad vam danas ponovno govorim o njemu, u povodu 90. obljetnice njegova rođenja koju nažalost nije doživio, bit će to svojevrsni rezime mojih već izrečenih razmišljanja i prosudbi o njemu i njegovu djelu, pri čemu, sasvim sigurno, ne će mi biti moguće izbjeći ponavljanja. Pola stoljeća dijeli nas već od pojave prve i, kako će se poslije pokazati, smjerodajne njegove knjige *Stilističke studije* (1959.), petnaest godina prošlo je i od izlaska najopsežnijeg njegova djela, *Geschichte der kroatischen Literatur* (1995.), dopunjenog izdanja njegove *Povijesti hrvatske književnosti* (1987.), a dvanaest godina navršava se od izlaska njegove posljednje knjige, objavljene zajedno s Viktorom Žmegačem, *Hrvatska novela* (1998.), homogenizirane zbirke njihovih interpretacija hrvatskih novela XIX. i XX. stoljeća. (Posthumno su objavljene knjige *Riječ što traje* [2005.], književne studije i rasprave u izboru i s predgovorom Dunje Fališevac i Krešimira Nemeca te knjiga *Moj Tadija* [2006.], koja sadrži Frangešove eseje, interpretacije i druge priloge o Tadijanoviću i njegovu pjesništvu, a Tadijanović ju je sâm i priredio. Ali o njima ovdje nije riječ.) Između te prve i posljednje, u gotovo

1 Riječ na književno-znanstvenom kolokviju u povodu 90. obljetnice rođenja Ive Frangeša u Društvu hrvatskih književnika, Zagreb, 14. travnja 2010.

2 Primjerice, *Znamenito ostvarenje i veliko obećanje*, „Glas Slavonije”, Osijek, 6. 10. 1968.; *O Povijesti hrvatske književnosti Ive Frangeša* (u okviru razgovora *U fokusu: Ivo Frangeš*), „Republika” br. 7-8, Zagreb, 1988.; *Književno o književnosti*, Godišnjak Instituta za književnost, knjiga XVII, Sarajevo, 1988. (ovdje naslov *Ivo Frangeš: Povijest hrvatske književnosti*); *I baština i suvremena*, „Forum”, br.1-3, Zagreb, 1993.; *Blagdan naše književnosti, Riječ s proslave 75.rodendana Ive Frangeša u DHK*, „Vjesnik”, Zagreb, 22. travnja 1995.; *Frangešova Povijest hrvatske književnosti na njemačkom jeziku. Integracija hrvatskog književnog stvaranja*, „Večernji list”, Zagreb, 14.11.1996.; *Uspomeni Ive Frangeša, Ivo Frangeš 1920.-2003.*, Spomenica preminulim akademikima, svezak 124, HAZU, Zagreb, 2005.; i dr.

40-godišnjem razdoblju od 1959. do 1997., nizale su se njegove knjige, petnaestak njih, među kojima su najznačajnije *Studije i eseji* (1967.), *Matoš, Vidrić, Krleža* (1974), *Nove stilističke studije* (1986) i *Suvremenost baštine* (1992.). Iako postoji mišljenje da prosudbe književnih kritičara i povjesnika nemaju dugi vijek jer su ovisne o estetskim kriterijima koji se mijenjaju s vremenom, ne ćete, nadam se, smatrati mojom neskromnošću kad u ovoj prilici danas kažem, da nijednu misao, nijednu prosudbu koju sam kroz protekle godine napisao o mnogima od spomenutih Frangeševih knjiga, ni danas nemam potrebu ni promijeniti ni osporiti, jer to ni sâm ne smatram svojom zaslugom, nego ćete, vjerujem, tu nepromjenjivost prosudbi protumačiti onako kako je i ja tumačim, to jest postojanom vrijednošću njegovih knjiga. Štoviše, rekao bih da je njihova vrijednost još izrazitija danas, budući da su izbljedjele i postale sasvim nevažne i neke slabosti, koje sam, unatoč našem osobnom prijateljstvu, ili možda upravo zbog njega, svojedobno otvoreno navodio.

U hrvatskoj znanosti o književnosti, od samog početka svoje kroatističke karijere, Ivo Frangeš pojavio se kao sasvim osebujni profesor i autor, k tome i briljantni govornik. Jednom sam ga, na znanstvenom skupu o Kumičiću u Opatiji, ujesen 1971., nazvao hrvatskim Ivanom Zlatoustim; a vi znate tko je bio Ivan Zlatousti: to je onaj propovjednik iz Antiohije s kraja IV. i početka V. stoljeća, koji se proslavio svojom retoričkom vještinom. Od prvoga dana uvjerio nas je da otvara novu stranicu u istraživanju hrvatske književnosti. Naslijedio je zaslužnog i nezaobilaznog Antuna Barca, ali nije slijedio njegovu pozitivističku metodu nego se priklonio drugom uzoru: Mihovilu Kombolu. Njegov komparativni pristup i estetizam croceanskog podrijetla nije samo nastavio nego i bitno proširio i produbio. Naginjao je i sve više se priklanjao stilističkoj metodi književno-znanstvene kritike. A stilistička metoda književne kritike, za razliku od pozitivističke i duhovno-idejne, vidi književno djelo kao umjetnost jezika, pa se njegovo književno značenje i vrijednost njegova otkriva tek u umjetničkom oblikovanju jezične građe. Ne mudrosloveći o tome, Frangeš je u praksi ovoj zasadi dodao i svoje uvjerenje da se o književnosti kao umjetnosti riječi može primjereno govoriti tek ako se i taj govor može smatrati jezičnom umjetnošću.

Jest, priklanjao se stilističkoj metodi sve više, ali nikada dogmatskom isključivošću. Pozivao se i na, rekli smo već, Croceovu estetiku, ali i na Spitzerovu lingvističko-psihološku metodu, u njegovu pristupu književnim djelima, slutimo, podrazumijevale su se i zasade Husserlove fenomenologije, ali, pisao je, „treba odmah napomenuti, da je stilistička kritika samo jedna od metoda”³, jer je svako književno djelo unikatno i valja mu pristupiti primjereno njemu samome. Sasvim u skladu s lingvističko-psihološkom teorijom Spitzerovom, koja vidi književno djelo kao cjelinu, a kritiku nekog djela kao njemu imanentni pristup, jer nijedan od mogućih nije apriorističan i jednako primjenjiv na sva djela i na sve pisce. Pristupimo li im, i djelima i piscima, neprimjerenim

3 *Stilističke studije*, str. 11.

kritičkim postupkom zasigurno ćemo promašiti. Tu spoznaju Frangeš je lakonski izrekao ovako: S Vidrićem Vidrić, s Matošem Matoš.

Najčešći oblik njegove kritike bila je interpretacija. Bio je majstor interpretacije, a interpretacija već po definiciji podrazumijeva rekreaciju, samosvojni, osebnijni pristup tumačenju umjetničkog djela. Izraziti svoj doživljaj umjetničkog djela kao cjeline, u interakciji forme i sadržaja.

Netom spomenusmo Matoša, a Matoš je, znamo, jedna od Frangešovih velikih i nepresušnih tema, pa se sjetimo o čemu je, i kako, pisao o njemu. Upozoravao je – s pravom – na virtuoznost njegova stila. Matošev stil hvalili su i drugi kritičari i prije Frangeša, ali Frangeš to čini sasvim drukčije od svih drugih: „Analizirajući tuđe rečenice [piše Frangeš], on je vrlo često upozoravao upravo na njihovu ritmičku vrijednost, a nitko do njega nije u hrvatskoj prozi pisao ljepše, zvučnije, ekspresivnije.”⁴ Kao i Staiger, i Frangeš zna da je stil svijet u estetičkom pogledu, pa su onda, zaključuje on, ljudi i zbivanja u tom svijetu estetski doživljaj i estetički izraz života, a sâm je napisao da „je stil način postojanja umjetničkog [dakle i književnog, op. D.J.] djela”⁵. Frangeš je živio u tom životu kao u nekoj „višoj javi”, živio je u njemu ne samo kao znanstvenik i kritičar nego ponajprije kao pjesnik, zato je i mogao svakome književnom djelu pristupiti iz njega samoga. Ono što je pripovjedaču, romanopiscu ili pjesniku životna zbilja, to je Ivi Frangešu bila književnost: realni prostor života, izvor nadahnuća i stvaralačkih poticaja. Ne podnoseći razliku između života u svakodnevnoj realnosti i života u književnosti, Frangeš nije o književnosti teoretizirao nego je, doživljavajući je emotivnom prisnošću, o njoj *pripovijedao*, nju je *izražavao*, a da nikada nije iznevjerio temeljne znanstveno-kritičke spoznaje o svakom pojedinom djelu i o njoj u cjelini, koje su uključivale i nezanemarljivu povijesnu dimenziju. Tako je uspostavio specifičnu svoju metodu, na koju bismo mogli primijeniti istu onu kvalifikaciju koju je on izrekao o Matoševoj prozi: analizirajući književna djela starije i novije hrvatske književnosti uvijek je upozoravao na njihovu artistsku vrijednost, pri čemu nitko u hrvatskoj književnoj kritici sve do danas nije pisao „ljepše, zvučnije, ekspresivnije”, nitko skladnije i artistskije, artistski dojmljivije i elegantnije od njega. Primjere je valjda i nepotrebno navoditi. Svatko ih može naći na bilo kojoj stranici bilo koje njegove knjige, a najviše u njegovoj *Povijesti hrvatske književnosti*.

Da će Frangeš napisati povijest hrvatske književnosti, i to *svoju* povijest, specifičnu i vizijom o njoj i pristupom i prosudbama, predvidio sam prikazujući njegove *Studije i eseje* (1966.) i zašto ne bih priznao, da me je obradovala njena pojava. I to dvostruko: zato što se pojavila i zato što se pojavila baš takva kakva se pojavila. Ona je sublimirala njegovo interpretativno bavljenje hrvatskom književnošću. Već prve rečenice, kojima nas uvodi u nju, intonirane lirskom imaginativnošću, mogle bi biti i sasvim prikladan početak nekog romana: „Spustivši se negdje početkom VII. stoljeća iz maglenih zakarpatskih prostora na

4 *Studije i eseji*, str. 164.

5 *Stilističke studije*, str. 12.

sunčane obale istočnog Jadrana koje su još Rimljani nazivali *delicia mundi*, davna su hrvatska plemena stupila u povijest suočivši se s nepoznatim ljepotama, kulturama i problemima: krajolici lijepi i uglavnom pusti; kulture stare i bogate; problemi već postavljeni, ali, kako je vrijeme protjecalo, za došljake sve složeniji i teži. Na starodavnom zemljištu što ga naseliše staro se, predrimsko stanovništvo povuklo u visoka, nepristupačna brda; rimsko, upravo romansko, zaklonilo se u tvrde primorske gradove, ili pak odbjeglo na bliske otoke. Politički, ti su gradovi priznavali vrhovništvo Bizantskoga Carstva; lingvistički, sačuvao se u njima poseban tip vulgarnoga jezika, dalmatski, što se razvio iz klasične latinštine, toliko prisutne na ovim obalama.”⁶ Jednako je prilazio i Marulićevoj velepjesni: „S Istoka su, zajedno s turskim četama, odnosno pred njima kao njihovi turobni navjestitelji iz bosanskih i srpskih strana, stizali izbezumljeni bjegunci i prvi pjesnički glasovi o junacima koji se nadolazećoj nesreći suprotstavljaju. Stoga je u *Juditi* Marka Marulića oličen upravo taj priklon prema epskome. Turci su pali pod Split, osvojeno je i splitsko polje, turska se nasilja mogu vidjeti s gradskih zidina: kazna božja, pakao, pokora za grijeha, na što neprestano upozorava Biblija u drevnim i dalekim slikama, eto su tu. Žestina i ratna sreća turskog zavojevača toliki su da se to može objasniti samo višnjom odlukom; padaju zemlje i gradovi, ginu ljudi, uništavaju se njihova dobra, biblijske usporedbe nameću se same od sebe, i kao utjeha i kao jedini poetski adekvat. I u biblijskoj legendi o Juditi jedna je istočna, nevjernička vojska ugrozila narod izabrani. Spas mu je donijela zrela, sabrana žena, udovica-junakinja, a ne trubadurska gospoja. Imena i zaplet Marulićev posve su biblijski: vjerni uglednome predlošku. Tek izvedba je domaća...”⁷ Jednako i o Vidriću: „Vidrić je rado oživljavao prošlost. Kao da je u njezinoj scenografiji Vidrićev strahom ispunjen duh nalazio potrebitu hrabrost da izrazi svoje ljubavne mitove, životnu radost i neku praiskonsku jezu pred tajanstvenim životnim silama. Svijet Vidrićev djeluje kao krhotina drevnih, antičkih vaza, gdje činjenica da je sačuvani prizor još i manji, zbog ulomljenosti, zapravo pojačava dojam.”⁸ A gdje su još i mnoge druge rečenice o Matošu, gdje one o Ujeviću ili Krleži, gdje one o Tadijanoviću! Nije li onda sasvim opravdano reći, da je Frangeš, pišući o književnosti, i sâm pisao književnost? Književnost o književnosti. Tako je *in praxi* demantirao Welleka i Warrena, koji su u svojoj *Teoriji književnosti*, ako dobro pamtim, sugerirali negativan odgovor na pitanje, može li se napisati nešto povijestno, što bi bilo i književno. Frangeš je stvorio svoju paradigmu prožimanja znanstvenosti i književne izražajnosti.

Nameće mi se, najzad, neodoljiva paralela: Šenou sam, u svojoj monografiji o njemu, prije više od 45 godina, nazvao pjesnikom hrvatske povijesti. Danas ću, s istim razlozima i jednakim uvjerenjem, reći pred svima vama, da je Ivo Frangeš kao povjesnik hrvatske književnosti bio i njen pjesnik. Pjesnik hrvatske književnosti.

6 Ivo Frangeš: *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb-Ljubljana, 1987., str. 9-10.

7 Ibid., str. 54-55.

8 Ibid., str. 255.

Stipe Botica

Ivo Frangeš i hrvatska usmena književnost i tradicijska kultura

U radu bih htio ukratko obrazložiti samo jedan dio mogućega konceptualnoga razumijevanja Frangešove obrade *hrvatske usmene književnosti* (dijelom i tradicijske kulture) u djelima „Povijest hrvatske književnosti”¹ i „Stilističke studije”², a po potrebi i u drugim djelima iz bogate Frangešove riznice od 501 bibliografske jedinice³.

Od prvoga susreta s Frangešovim književnoteorijskim razumijevanjem *povijesti hrvatske književnosti* nametnuo mi se jasan i neprijeporan okvir da, zapravo, Frangeš prati i osmišljava kulturnu povijest hrvatskoga naroda iščitavajući i povijesni hod naroda kao cjeline i njegovih značajnih ljudi koji su i o povijesti naroda i svojoj vlastitoj slici povijesti progovorili preko svojih djela. Ili još plastičnije: iščitavao sam Frangešovu povijest istim načinom kako se može čitati pripovjedno djelo koje je bitno oslonjeno na *glavnog pripovjedača*, a taj glavni akter je opet hrvatski narod koji o sebi govori preko svojih važnijih pripadnika: umnika i pisaca... Njegova je *Povijest* neka vrsta biografije hrvatskoga naroda. A tu su biografiju osmislili i ostvarili svi koji su sudjelovali u tom povijesnom hodu: od prvih znakova hrvatske prisutnosti na ovome prostoru. Možda čak i ranije: od prvih tragova kulture na hrvatskome kulturnome području (s naznakama kulturâ iz prapovijesti, ilirske, helenske, rimske/romanske posebice). I stalno mi se nadodavalo: da, Frangeš priča, razmišlja – domišlja – kombinira i pripovijeda; pripovijeda onako kako je to samo Frangeš umio: jasno, domišljeno, potkrijepljeno činjenicama, brižno stilizirano. I kada se prolazi kroz tu

1 Hrvatsko izdanje I. Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod MH – Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana 1987. i njemačko *Geschichte der kroatischen Literatur: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Köln-Weimar-Wien, 1995.

2 I. Frangeš, *Stilističke studije*, Naprijed, Zagreb 1959.

3 Marno ih je popisala Nedjeljka Paro u zborniku radova u čast Ive Frangeša „*Umijeće interpretacije*”, Matica hrvatska, Zagreb MM.

golemu količinu podataka (motreći ih i dijakronijski, i prostorno, i interpretativno...), stalno ostaje čvrsta okosnica: istaknuta su neka djela i autori koji drže tu konstrukciju. To su one činjenice i oni umnici koji čine kanon. Jedan od teoretika umjetničko-teorijskog pojma „zapadni kanon” (Harald Bloom) kaže da „velika djela jednostavno su složenija, dublja i bolje uspjela od mnogih daljnjih artikulacija i dokumenata koje inflacijski pojam kulture dopušta kao materijal za analizu”⁴. I Frangeš se pouzdao u vrijednost takvih djela kad u *Proslavu* kaže da „cjelovita slika jedne književnosti ovisi prije svega o djelu i djelovanju najvećih; da su to, u hrvatskom slučaju, Marulić, Držić, Gundulić, Mažuranić, Šenoa, Kranjčević, Matoš, Polić Kamov, Ujević, Krleža, Goran... (odnosno iz `standarda`, spisatelji poput Kačića)”⁵. Odabran, dakle, dvanaestorica! No, nakon pomnog pregleda njegove *Povijesti*, može se s velikom sigurnosti dodati još jedan stožer: značajna djela *hrvatske usmene književnosti*, uz koju se može povezati i čvrsta konstrukcija *hrvatska tradicija*. Mada ovu drugu sintagmu neću pomnije obrazlagati, za nju u *Povijesti* ima dobrih naznaka.⁶

S obzirom na cjelinu povijesti hrvatske usmene književnosti, kao povijesti *zapisa* usmene književnosti, Frangeš je i naveo, kontekstualno obrazložio, funkcionalno i stilski interpretirao gotovo sve važnije zapise hrvatske usmene književnosti do svršetka 19. stoljeća. Pratio ih je, naravno, dijakronijski i vezao s drugim književnim činjenicama određenoga vremena.

Samo ću poimence navesti nekoliko važnijih činjenica i Frangeševih stilizacija iz njegovih deset cjelina:

1. govoreći o razdoblju po dolasku Hrvata, upućuje na *bespismenu fazu duhovnosti*, a „koliko je i kakvo je bilo tadašnje hrvatsko usmeno blago, može se tek nagađati” (str. 11). Ipak, to je usmeno književno blago bilo na narodnom jeziku, pa je uporaba narodnoga jezika utrla put „za sve bogatije tematske i izražajne smionosti” (str. 17) autora koji su, kasnije, pisali na hrvatskom jeziku. Štoviše, stvaralo se na sva tri hrvatska dijalekta, i međusobno povezana, što „pokazuje da su sva tri hrvatska dijalekta tvorački prisutna i aktivno povezana od prvih početaka pismenosti na narodnom jeziku” (str. 17). Na tragu toga Frangeš je obrazložio i pojam „začinjavaca” čiji su tekstovi bili „opće umjetničko dobro, gotovo kao i usmena, narodna poezija te su se (njihove) pjesme rjeđe bilježile” (str. 24).

2. S obzirom na hrvatski latinizam/humanizam i značenje koje Hrvati po tome subaštine s učenom Europom, i na vremensku podudarnost s odnosima na relaciji *duo saecula plorantis Croatiae*, a na domaće muze koje su proizašle iz pučkoga repertora, samo dvije važne odrednice. Prva, Šižgoričev traktat „De

4 Jochen Hörisch, *Teorijska apoteka*, Algoritam, Zagreb 2007, str. 140.

5 I. Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod MH – Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana 1987., str. 5. Odsad će se citati iz *Povijesti* donositi u tekstu.

6 Bar dridesetak puta pokazuje kako je čvrst oslonac raznim književnim i društvenim gibanjima bila „tradicija”.

statu Illyriae et civitate Sibenici” (1487.) o superiornosti usmene lirike nad klasičnim prvacima u obradi *naricaljki, svatovskih pjesama, ljubavnih, pjesama uz rad, poskočica od kola, poslovica*. Frangeš je vidio prisnu i vrsnu povezanost „hrvatske umjetne književnosti s takozvanom usmenom, narodnom književnošću” (str. 52), a Šižgoričevo oduševljenje usporedio s „razmišljenja kojima će gotovo četiri stoljeća poslije njega, u posve sazrelim okolnostima i u izgrađenoj svijesti o vrijednosti usmene književnosti, bogato i moderno razviti Splitsanin Julije Bajamonti, govoreći 1797. o Homerovu `morlakizmu`” (str. 53) i zapisujući pet izvrsnih romanci i balada. Frangeš stalno ističe vrijednost kontinuiteta usmene književnosti jer je ona stalno trajala i funkcionalno povezala našu renesansu i (pred)romantizam. Bila je svakako najvažnija vrsta komunikacije na višoj razini.

Drugi latinist Đuro Ferić Gvozdenica, pored ostaloga i zato što „javno izmjenjivanje pjesničkih poslanica s poznatim bečkim historičarom Jachannesom Müllerom, svojim prijevodima naše narodne poezije na latinski, znatno pridonio njezinoj popularizaciji” (str. 48). Iako Frangeš ne spominje, preveo je i glasovitu Majku Margaritu („Sola sedens tacito famosa in litore virgo”), a svoje latinske basne onaslovljavao hrvatskim narodnim poslovicama.

3. Treće Frangešovo poglavlje, i hrvatskoga izdanja *Povijesti* i njemačkoga, ima naslov „Usmena književnost i počeci umjetne. Renesansa”. Znatno prije romantičarskoga sveeuropskoga oduševljenja za plodove narodne muze, Frangeš i uočava i formulira činjenicu da je renesansa u Hrvata podjednako uspješna i u usmenoj i pisanoj književnosti. Potkrepljuje nizom podataka, iznimne konceptualne naravi, čime je inaugurirao metodu da hrvatsku usmenu književnost i u izvedbama i zapisima treba motriti i prosuđivati od početka novoga vijeka, od renesanse. Dao je sigurnu i metodološki uvjerljivu međuzavisnost, književno-teorijsko opravdanje i funkcionalnu odredbu. Cijeli je odlomak najbolja i najsigurnija obrada u svekoljoj hrvatskoj književnoj historiografiji. Krenuo je od činjenice da je Šižgorić elaborirao vrsnoću performativa hrvatske usmene lirike, a onda i podatkom da je u „Zoranićevim `Planinama` sačuvan prvi stih jedne od najljupkijih erotičkih pjesama svjetske usmene književnosti *A ti, divojko šegljiva*; no kad je – u našem stoljeću – pronađen zapis te izuzetno lijepe (posve naravno, anonimne) pjesme, postalo je jasno koliko je usmena književnost hrvatska već bila razvijena upravo u počecima umjetne. Malo je primjera u svjetskim književnostima toliko prisne i isto vrijeme toliko uzročne veze između pučkoga i umjetnoga stvaralaštva kao što je u hrvatskoj. Pogrešno je stoga zanimanje za usmenu književnost i njezino objašnjenje vezati vremenski uz razdoblje romantizma odosno, možda, predromantizma. Ta i začinjavce moramo, u izvjesnom smislu, ocjenjivati kao pučke usmene stvaraoce; a Šižgoričev primjer svjedoči o cjelovitu semantičkom sustavu usmene književnosti koji neometano funkcionira već sredinom XV. stoljeća; posebno kao lirski izraz. Još je potpuniji dokaz toj tvrdnji divna pregršt anonimnih stihova u zne-

menitom Ranjininu zborniku, gdje uz rafinirana trubadurska skladanja Džora Držića i Šiška Menčetića stoje pjesme za koje se ne usuđujemo sa sigurnošću ustvrditi da su doslovno narodne, ali ih, s puno razloga, od Jagića naovamo, zovemo `pjesmama po narodnu`. Uostalom, pjesme se toga zbornika s jedne strane (stilski) opiru o usmenu književnost; s druge strane (tematski) one ostaju petrarkističke, pri čemu (formalno) zadržavaju već kanonizirani dvostruko rimovani dvanaesterac. (...)”. Ovome popisu i opisu jedva se ima što dodati, iz pozicije teorije i prakse usmene književnosti – jer Frangeš je nepogrešivo sve rekao. Štoviše, odredio se i prema zapisivačkoj praksi koju će inauguirati romantizam. Išao je i korak dalje pa je, na razini čvrstog koncepta, ustvrdio: „Sama činjenica da je zapisivač, po svoj prilici, narodne pjesme `prilagođavao` općem duhu svoga zbornika, odnosno poezije koju je u zbornik uključio, svjedoči o srodnosti tih dvaju tipove poezije i o mogućnosti da se ta srodnost izrazi upravo sakupljačkim načinom. Otada unaprijed koliko tragova usmene poezije u hrvatskoj umjetnoj književnosti (istakao S. B.)” (str. 53-54). Vidio je to Frangeš u cjelovitu tijeku hrvatske književnosti, vidio, procijenio i namijenio svima kojima je stalo do pravog ishodišta hrvatske književnosti i kulture općenito.

Komentirajući, nadalje, „Robinju” i hrvatsku apelativnu literaturu (ta apele: plačljive krikove papama i velmožama, u to doba, nije se moglo nikako izbjeći!), izdvaja „polarizaciju koja se zbila na našem prostoru (polarizaciji kojoj podliježe i bezimni pjevač divne narodne pjesme *Marina kruna*), a koja glasi: bijeli – crni (mori); kršćani – Turci; vjernici – nevjernici; domaća (zapadna) vojska – turska (istočna) vojska. Kulminacija je drame razgovor što ga vodi mladi Derenčin, unuk hrvatskoga bana Derenčina, tužnog sudionika tragične bitke na Krbavskom polju (1493) protiv Turaka, i brojnih narodnih pjesama, vodi s protagonistkinjom drame, `robinjom`” (str. 63). Možda je prof. Frangeš mogao citirati otužnu pjesmu o tome iz Vitezovićeve zapisa o Krbavskom krahu i golemoj pomoriji iz godine 1681.

Općepoznato je Hektorovićevo uvrštavanje narodne književnosti u svoje djelo, pa ga je istakao i Frangeš, onako kako je to samo stilist Frangeš umio. Naime, uvrštavanje narodnih pjesama u djelo doprinijelo je vrsnoći samoga djela jer su „ti pučki tekstovi rafiniraniji od umjetničkoga u koji su uključeni i kojemu, srećom, duguju život. Hektorović i jest pisac koji duboko osjeća književnost i književno stvaranje, priznaje `književnu republiku` (...), a Paskojeve i Nikoline `bugarščine sredne` i narodne popijevke unosi u svoje djelo zbog vjernosti istini, ali i zbog ljepote, jer će te `pisni`, koje su mu `vele mile`, dugo i dugo čitateljima `u srcu zvoniti`” (str. 64). Izrekao je dalje prof. Frangeš još jednu istinu o svezama hrvatske usmene i pisane poezije. Naime, za uvrštavanje narodnih pjesama u Hektorovićevo djelo, „možda taj emotivni čin Hektorovićeve, doslovno donošenje tekstova narodnih pjesama (doduše izuzetne ljepote, a toga je, vidjeli smo, bio svjestan i on sam), pa čak i bilježenje

napjeva, načina kojim se neke od njih pjevaju⁷, možda sve to čini da *Ribanje* najpotpunije izražava duboku, sudbinsku vezu hrvatske umjetne književnosti s usmenom. Svijest o ljepoti uvrštenih pjesama ne govori samo o sigurnome ukusu Hektorovićevu, nego i o razlozima zašto mu se te pjesme toliko sviđaju. Bilo bi međutim najpogrešnije pomisliti da je Hektorović začetnik ili čak uzročnik mišljenja koje je toliko vremena vladalo u našoj znanosti o književnosti⁸ prema kojemu je sve narodno bilo ujedno i lijepo, a – posebno u starijoj književnosti – sve umjetno ujedno i epigonsko. Hektorovićev čin i pouka koja iz njega proizlazi pokazuju da se usmena književnost od prvih početaka razvijala usporedo s pisanom; anonimna po svojim stvarateljima, ali nipošto anonimna po djelovanju na pisanu (istakao S. B.). I koliko se god, povremeno, javljalo u biti romantično mišljenje o nacionalnom primatu usmene književnosti, ono je isto toliko pogrešno i nazadno koliko i drugo, o neprijepornoj superiornosti pisane. Najvrednija djela hrvatske književnosti uvijek su književno stvaranje doživljavala kao integriranje tih dviju matrica, njihovo hegelovsko dizanje na viši stupanj” (str. 66).

I ovdje je komentar gotovo suvišan jer je Frangeš sve što se uopće o tome može reći i uočio i primjereno stilizirao.

Frangeš je cijelu svoju konstrukciju povijesti nacionalne književnosti ostvario pod integrativnim načelom ovakva stava o prožimanju dviju matrica nacionalne književnosti. Kad god se pojavio vrstan zapis usmene književnosti Frangeš je znao kako ga smjestiti, komentirati i osmisliti s obzirom na onovremeni tijek povijesnog razvoja književnosti. Tako je procjenjivao i Marulića i Marina Držića, koji je mnogim postupcima „neraskidivo vezan uz tradiciju hrvatske književnosti, njezina jezika, njezinih dotadašnjih formi i njezinih razvojnih uvjeta” (str. 76).

4. Prati razvoj hrvatske usmene književnosti i u razdoblju „Reformacije. Protureformacije. Baroka”, odnosno u zadnjim desetljećima 16. i u tijeku 17. stoljeća. Bolje od svih hrvatskih povjesnika književnosti dohvatio je smisao „turskih tema” i svega onoga što je književno oblikovalo višestoljetni sraz s Osmanlijama. Nije se, doduše, osvrnuo na zapis Petra Znike *Popivka o porazu Turaka kod Siska 1593.* (oko 1600.), iako bi mu dobro došao za cjelokupnu njegovu koncepciju, jer je u njemu mogao naći ustreptali klik taj nakon prvoga velikog poraza Turaka na kopnu, i pad Hasana paše Pridojevića kojemu

7 Ispjevane su „sarpskim načinom”... Ovaj napjev je stalno predmet manipulacija u srpskoj sredini, pa je tako silno zloupotrijebio ovaj opis načina pjevanja i Jovan Deretić u opsežnome djelu „Srpska narodna epika”, Filip Višnjić, Beograd 2000., str. 175. gdje, među ostalim, kaže da „pevanje srpskim načinom i poezija koja se tako pevala nisu svakako nastali u XV i XVI stoljeću, oni su tada samo postali poznati u okolnom svetu usled *migracija srpskog življa* (isticanje S. B.) i širenja njihove kulture posle prodiranja Turaka... Sačuvani podaci pokazuju da je ‘srpski način’ bio i *isključivo stil srpskog pevanja*”.

8 Posebice od ilirizma do svršetka 19. stoljeća, kako se može vidjeti u svim značajnijim kritičkim tekstovima.

se puno toga na hrvatskim područjima „bilo zahotilo”. A, u nevjerici spram osvajača, ustvrdio „kaj se toga počrnilo iz slavnoga Carigrada”.

Iz ovoga je vremena dirljiva bugaršćica *Majka Margarita* koja visoko kotira u Frangešovu shvaćanju literarizacije značajnih tema koje drže središnjicu nacionalne književne preokupacije.

Zato je u Gundulićevu djelu, posebice *Osmanu*, „poslužio se i vlastitim iskustvima, i dotadašnjom tradicijom hrvatske književnosti, pokazujući – i kao naši petrarkisti, i kao Hektorović – izvanredan smisao za usmenu književnost. Bez nje bi se *Osman* ugušio u sećentističkim egzibicijama; ovako, njegovo je barokno vergilijanstvo i duhom i načinom prožela poetika `popijevkinja` i `bugarkinja` koje on izrijekom spominje i, u mnogo čemu, varira” (str. 96).

Vežu s usmenom književnošću pokazao je i u djelovanju Frana Krste Frankopana i Petra Zrinskoga; prvoga da je „uveo pučki deseterac u hrvatsku pisanu poeziju”, a drugoga da je „među istražnim spisima Petra Zrinskoga, nađena njegovom rukom još 1663. zapisana *Popevka od Svilojevića*, narodna bugaršćica izuzetne ljepote. Tako je nad aristokratskim glavama obojice tužnih vitezova i pjesnika, prije krvničkog mača pod čijim su se udarcima skotrljale, bljesnuo sjaj pučke poezije. Dokaz više o njezinoj rasprostranjenosti i neraskidivoj vezi s umjetnom” (str. 102).

O turskim i inim „ratničkim” temama, sukladno duhu i idejama usmenoga pjesništva, procjenjuje djelo Pavla Rittera Vitezovića, mada ne navodi vrsnih njegovih zapisa o Ivi Karloviću, Krbavskoj bitki, pa ni otisnutu knjigu hrvatskih poslovice „Priručnik...” koje su tako kasnije uzdigle „Danicu” i ilirsku gnomistiku uopće.

5. U vremenu 18. stoljeća (poglavlja Racionalizam i Predromantizam) svežu s usmenom književnošću vidi u Reljkovića, fra Filipa Grabovca koji „nudi štivo koje izvire iz bujnoga vrela usmenoga narodnog stvaranja. U tome je on prethodnik romantičarskih ideja, koje će narodnim vilama širom otvoriti vrata pisane književnosti” (str. 115).

Fragešovo vrednovanje Kačićeva djela i djelovanja, posebice u *Pismarici* zasigurno može biti uzor književnoj prosudbi: i s obzirom na izbor tema, i ritmom „pučkoga stiha i narodnog pjevanja”, i posebice recipijentskim odzivom na djelo jer „Kačićev udivljeni štilac, njegov neprestano apostrofirani `pobro`, pobratim, gleda u duhu kako promiču vojske, topću konji i jezde vitezovi, dijele se megdani i kotrljaju mlade glave po zelenoj travi”. I Frangeš se višeputno poslužio prozimetrom pa tako napisa da Kačić „gdje god stupi na krvcu nagazi” jer „mač sijeva a glave polijeću”, odnosno da se „svrstavaju vojske nebrojene” „i nevoljno satjeruje roblje”... Odrekao je doduše Kačiću znatniju estetsku vrijednost (kojoj „tako rijetko prostruji dašak poezije”), ali je posebna društvena vrijednost jer je stvorio književnu publiku/slušateljstvo koje je djelo primilo kao svoje.

Kako je Kačića više puta prizivao, stalno je govorio da je „veći djelovanjem nego djelom”, da je romantičarski uzdigao narodnu pjesmu, odnosno

„magični svijet narodne junačke pjesme koju Kačić doduše `slidom slidi`, ali nikako da dosegne, ali kojemu ona kao da, unaprijed, vraća dug: jer upravo je Kačić najviše učinio da joj popravi putove” (str. 119) u predromantizmu i romantizmu. S time je povezan i Fortis, i Lovrić, i Bajamonti, i Ferić i cijeli kontekst predromantizma u Hrvata, pa i Gajevo djelo i djelovanje. Frangeš je to vrsno i kompetentno stilizirao: pokazuje kakav je model i književnosti i kulture u hrvatskoj sredini od sredine 18. stoljeća do ilirizma bio moguć i koja je uloga *kategorije narodno*. Nakon Francuske revolucije i društvenih gibanja na svršetku 18. st., stilskoformacijski u predromantičarsko vrijeme „probuđeni interes za narodnu poeziju nezadrživo pripravlja novo vrijeme koje će u europskim relacijama dovesti do romantizma, a u nas... do buđenja nacionalne svijesti i konstituiranja modernih nacija” (str. 120). Na hrvatskome kulturnom prostoru situacija je iznimno složena, kulturno deficitarna u svakom pogledu, a književnost je imala izrazito prosvjetiteljsku ulogu. Frangeš je procijenio da na cijelom hrvatskom etničkom i kulturnom prostoru „uspjeh Kačićeva *Razgovora* dokazuje da je on bio jedini tip književne umjetnosti što ga je narod u to doba mogao primiti. Prava videokaseta svoga vremena, Kačić je knjiga koja `govori`, i koja je govorena, knjiga koja se izražava pučkim duhom i pučkim jezikom, knjiga koja će omogućiti da njezini siromašni štoci i slušaoci, `koji se naslađuju u takim pismam, mogu doći u poznanje` kako je Bog dao `našemu narodu taku pamet naravnu da ono što drugi narodi uzdrže u knjigam, oni uzdrže u pameti`. (...) U takvoj je kulturnoj situaciji Kačićev *Razgovor* obavio ogromnu zadaću: stvorio je publiku kadru da svoju usmenu književnost prima i posredstvom knjige, čitanja, a ne samo pjevanja, izgradio i potvrdio semantičko polje hrvatske poezije pučkoga tipa, na štokavskom i čakavskom području stvorio duhovnu koheziju kakve u kajkavskim krajevima sve do XIX. st. nije bilo i znatno pripomogao da i kajkavci prihvate povijesnu ulogu štokavštine u konstituiranju hrvatskoga modernoga standarda; konačno, utjecao je na golem broj pisaca ne samo u pučkoj nego i u umjetnoj književnosti hrvatskoj. Odista je Kačić bio veći djelovanjem nego djelom (istakao: S. B.), činjenica neobična, ali značajna, i još uvijek nedovoljno proučena. Bez Kačića ne da se zamisliti ne samo preporod u Dalmaciji; bez njega bi i Gajev pothvat bio kudikamo teži, jer ilirizam ima dva velika uzora: Gundulića, koga svi uznose, i Kačića, koga svi čitaju” (str. 121). Ovo je Frangešova dijagnoza stanja, neprijeporna procjena, točna u svim svojim detaljima: i s obzirom na ukupnu kulturnu klimu, i književne afinitete, Kačićevu duhovnu disperziju, romantičarsku svezu s narodom i narodnom književnosti, i štošta drugo.

6. Stoga je Frangešovo šesto poglavlje o „Romantizmu. Ilirizmu. Apsolutizmu” temeljito naslonjeno na tip književnosti kačićevske poetike. Produžio ga je, dijakronijski, sve do rodoljubnih nastojanja Zoranića, Hektorovića, Barakovića i drugih koji su pjevali i „u prilikama kad se činilo da muze zaista moraju umuknuti, došlo je do procvata književnosti na narodnom jeziku” (str. 122), kada je na mjestima silnih razbojišta bilo narodnoga pjesništva u

velikim količinama. Frangeš je, motreći situaciju u Dalmaciji (posebice kontinentalnoj), kao suprotnost svima koji su osporavali da se tu može javiti bilo kakav znak kulture ustvrdio, da se „u toj okrutnoj morlačkoj `Arkadiji` osim junaštva i megdanâ mogu odigravati tragedije takve čudesne ljepote kao što je ona koju prikazuje tužna pjesanca o Asanaginici, a prije nje ona o Majci Margariti!” (str. 123). U nedostatku značajnijih književnih imena na cijelom hrvatskom prostoru od 60-ih godina 18. st. do ilirizma 30-ih 19. stoljeća, i narod i opismenjeni dio poćanstva svoje su „estetske potrebe podmirivali bogatim usmenim stvaranjem kojemu se, potkraj mletačke vladavine, zahvaljujući djelovanju samih Mlačana (u teoretskom pogledu: Cesarottija; u praktičnom: Fortisa), počela diviti ne samo talijanska nego i uopće europska publika. Vremena su se izmijenila: ratne i diplomatske izvještaje iz Morlakije što ih je nekad slao Marin Sanudo sad su zamijenila putopisna i kulturološka izvješća Alberta Fortisa.⁹ Morlak nije bio samo pripadnik Grabovčeve `Compagnia de Crovatti`, nego i tvorac poezije čijim otkrićem Fortis ponosno konkurira Cesarottijevu otkriću *Ossiana*. Puna je neke čudne simbolike i činjenica da Julije Bajamonti, u godini pada Republike, na njezinu teritoriju, u Padovi, objavljuje raspravu o Homerovu – morlakizmu” (str. 124). Koliko samo vrsnih podataka, i kakva kulturološka raznovrsnost Frangeševih zapažanja! Draž ovih fragmenata ima trajnu vrijednost, prvorazrednu teorijsku relevantnost. Sasvim je jasno da je na ovakvom tragu vidio i usmenu književnost u ilirizmu, književnost koja dostojno reprezentira i kontekstualizira sve ono što su europski romantičari i folkloristi (vazani uz časopis „Athenäum”) mislili o narodnom stvaralaštvu.

Na to je mislio i biskup Maksimilijan Vrhovac svojom okružnicom „područnome svećenstvu poziv da sakuplja narodno blago, poziv što će ga mladi Gaj ponovno izdati, na hrvatskom, 1837.” (str. 131). Sve će se to pojačati u vrijeme ilirizma jer su „narod i `narodnost` temeljna pretpostavka ilirskog pokreta” (str. 139). Plodovi narodnoga duha, književni ostvaraji darovitih pojedinaca iz naroda, kao performativ u izvedbama, čine sustav usmenoknjiževnih vrsta koji se sada sustavno prikupljaju na cijelom hrvatskom kulturnom prostoru. A sakupljači su svi viđeniji ilirci-prvaci: od Gaja, Vraza, braće Mažuranić, Kukuljevića, od 40-ih godina Luke Ilića Oriovčanina, Kukuljevića, Kurelca itd... To je sve Frangešu prirodan i sasvim logičan nastavak brige Hrvata za svoju tradicijsku kulturu i one plodove narodnih muza koji imaju i estetske pretpostavke. Otisnuće vrsnijih narodnih tekstova u „Danici” i sustavno prikupljanje svekolikog narodnog stvaralaštva, dio je ilirske prakse. Narodnoj je poeziji osobito odan Stanko Vraz, zadivljen Vukom i vukovskim načelima, pa je Frangeš izdvojio ovaj njegov programatski tekst: „Zato ja sudim da će biti

9 Nešto kasnije i Vuka Karadžića, jer je u svojim otisnutim pjesmama, od prvotiska iz 1814/1815. pa sve nadalje svoje zbirke punio i tekstovima iz hrvatske sredine. I to ponajboljim primjerima, kako je to ustvrdio Olinko Delorko, navodeći u Prvoj knjizi „Srpskih narodnih pjesama” šest dirljivih balada iz Sinja i Sinjske krajine. Šteta što njegovi europski konzumenti nisu znali da su to hrvatske narodne pjesme, slične onima kojima su se, zbog Asanaginice, tako divili.

od velike koristi za zdrav napredak literature naše ako se uz dubrovačke klasike izdaju i narodne pjesme koje će uliti u nju zdrav, čvrst živalj narodan, metnub na lice poezije naše rumen naravskog zdravlja (mjesto umjetnog rumenila)” (str. 143). A svim je ilircima „narodno stvaralaštvo (bar ono koje bijaše uzorom ilircima) gotovo isključivo poezija” (str. 156).

U pojedinačnim utjecajima na pisce/pjesnike narodne književnosti dosta je podataka, pa i za prozaiste, gdje još više dolazi do izražaja cjelina tradicijske kulture. Tako je za putopis Matije Mažuranića „Pogled u Bosnu” da je „opremljen, poput brata Ivana, Kačićem i narodnom poezijom... kao da je zašao u idealni vilajet deseterca, kršćanskoga i muslimanskoga. Život, običaji, odjeća, arhitektura, ishrana, moral, sve se to savršeno dade iskazati jezikom s kojim je on odomaćen. A za poneke neobičnije situacije, irealne i bajkovite, dovoljna mu je vlastita mašta, potkrijepljena iskustvom narodnih pripovijedaka (osobine koje će, poslije, tako stvaralački izroniti u pričama njegove daleke pranećakinje, Ivane Brlić-Mažuranić)” (str. 158-159).

U ilirskim publikacijama, posebice Danici, dosta je primjera usmene književnosti. I kasnije, u „Nevenu”, „razriješena je Vrazova dilema: da li oslon na Dubrovčane ili na usmenu poeziju: pod pritiskom apsolutizma pretešlo je, posve razumljivo, zanimanje za sve što je pučko i folklorno” (str. 167). Posebice u Luke Botića (str. 169-170), uz tvrdnju da je „Botić istinski majstor toliko privlačnog, i tako opasnog, narodnog stiha” (str. 169).

7. U sedmome poglavlju „Protorealizam i realizam”, od 60-ih godina, svezu s usmenom književnosti manje vidi, a u Šenoinu djelu i djelovanju drukčiju čitateljsku publiku, odnosno „konstituiranje hrvatskoga gradskog čitateljstva, a to znači i moderne urbane književnosti” (str. 187). Ipak, u predgovoru „Antologiji”, istakao je veliku pohvalu narodnom pjesništvu, posebice lirskom, što ni Frangeš nije preskočio.

Od Seniona vremena do kraja stoljeća Hrvati sustavno bilježe narodnu književnost, posebice pjesme (najviše ih je u Pavlinovićevoj zbirci): Frangeš to podvlači, kao i znatnije tiskanje zapisa hrvatske usmene književnosti (u dvadesetak djela). Sve te činjenice Frangeš tek spominje, ali ne interpretira i ne ističe na razinu uzora i ogleda hrvatskoga književnoga života, jer mu je stalo do toga da je hrvatska književnost od 70-ih godina drukčijega senzibiliteta i da više književnost ne mora ovisiti o anonimnim stvaraocima. On sada književnost gleda iz pozicije primjerene recentnoj stilskoj formaciji, utemeljenoj na relevantnim književno-teorijskim mjerilima. Tim će zorom motriti svekoliku literarnu proizvodnju, a usmenu će književnost spominjati samo u važnijim otisnutim djelima.

U osmome poglavlju „Moderna” naznačio je samo pojavljivanje velikih etnografskih monografija i Matičine edicije „Hrvatske narodne pjesme” I-XI, od 1896. do 1943. kao važnoga dijela ukupne povijesti hrvatske književnosti. Uočio je i vrsne misli hrvatskih književnih kritičara o narodnoj književnosti, primjerice i Matoševu pohvalu narodnoj pjesmi.

U prikazu hrvatske književnosti od početka 20. st., istakao je utjecaj narodne književnosti na stvaraoce jer su interferencije svugdje moguće. Njima se, doduše, ne bavi već ih uočava samo kao perifernu pojavu, a znatnije samo gdje je to potrebno (primjerice u Nazora, Šimunovića, gdje „u modernističko doba, toliko željno europejizacije hrvatske književnosti, Šimunović je primjerom pokazao da pisanje blisko narodu ne mora biti isključivo folklor”, str. 251.).

Sporadično se usmene književnosti može naći i u devetom poglavlju („Međuratna književnost”), kad je hrvatska književnost, posebice s Krležom sasvim druge profilacije od one s narodnim utjecajima. Čak ni u Ujevića, koji je znatno oslonjen o usmenoknjiževni senzibilitet, ne ističe posebne (s)veze. Štoviše, Ujevićeva je veličina i u tome da se „pjesnički jezik hrvatski odjednom otkinuo od okova folklorne podloge i ponesen iskustvom višestoljetnog pjevanja o temama ljubavi, smrti i tragike čovjekove egzistencije, superiorno progovorio bitno o bitnome” (str. 325).

U istoj je mjeri to izrekao i za „Balade”, u kojima je ipak stanovita „apoteoza tradicije” (str. 341). A oslonjenost na tradicijsko, pa prema tome i usmenoknjiževno, vidljiva je u mnogim fragmentima i „Suvremene književnosti”, koju Frangeš tako vrsno tipologizira i interpretira.

Ukratko: hrvatska usmenoknjiževna i teorija i praksa našla je u profesoru Frangešu svog vrsnog promotora, a njegova „Povijest hrvatske književnosti” pravi je panegirik darovitim narodnim stvaraocima, bezimenima a tako značajnima za hrvatski kulturni identitet.

Katica Čorkalo Jemrić

Frangješ, slavonistika i tema Tadijanović

Izlučimo li slavonističke teme iz opsežna ukupnoga opusa od oko 550 bibliografskih natuknica Ive Frangeša, po izvrsnosti znana talijanista i kroatista, neizostavno moramo zastati na brojnim napisima o Tadijanoviću, najpoznatijem suvremenu pjesniku iz Slavonije. Može se, dakako, vidjeti i kakva je slika Slavonije i njezinih pisaca u Frangešovim hrvatskim književnim povijestima, onoj iz Liberova petoknjižja 1975., i samostalnoj iz godine 1987., ali se naslovna tema ne može načeti bez njegova teksta *Slavonija kao književna tema*,¹ izgovorena na Simpoziju „Doprinos Slavonije hrvatskoj književnosti” u Vinkovcima davne 1966. godine, gdje otkriva svoj autorski pogled na istraživanje slavonistike u okviru kroatistike, svrhovit i tada i danas, kad se stvaranje i pružavanje hrvatske književnosti račva i segmentira na brojne lokalne i zavičajne sadržaje i izričaje. Ustvrdivši u zaključnoj misli da različiti pokrajinski glasovi, dakako i slavonski o kojemu je riječ, nisu više prijetnja hrvatskoj književnosti konstituiranoj u preporodno doba kao jedinstven stvaralački proces, nameće Frangješ pitanje o današnjemu stanju, kad su procesi dezintegracije nabujali, a mi i nadalje skloni vjerovati kako preobilje različitosti ne će ugroziti nacionalno književno jedinstvo.

Naravno da tako uočljiva pojava nije promaknula pozornosti književnih istraživača; govori se o njoj i *pro* i *contra*, dapače, problematizirajući je kolega Brešić piše o pojavi „novog regionalizma”,² te će se nacionalna književna povijest kad-tad morati suočiti s tim procesima i naći za njih prave odgovore.

Sentiment je u spomenutu izlaganju, kako to već često bude kad je o umjetnosti riječ, odigrao odlučujuću ulogu, pa će se Frangješ prisjetiti kako je u svom

1 Ivo Frangješ, *Slavonija kao književna tema*, Simpozij „Doprinos Slavonije hrvatskoj književnosti”, Zbornik referata, Vinkovci, 20–22. septembra 1966., str. 13-18. Lokalni kroničar bilježi da je Frangješovo izlaganje privuklo osobitu pozornost auditorija („Vinkovački list”, XIV, broj 39, str. 6, Vinkovci, 30. rujna 1966.).

2 Vinko Brešić, *Slavonska književnost i novi regionalizam*, Matica hrvatska, Osijek, 2004.

pozivu „i osobno vezan za Slavoniju, i to upravo za Vinkovce”,³ odnosno za Josipa Kozarca kao prvu kroatističku temu i simpatiju među slavonskim piscima. Posegnuvši u uspomene davnih dana gimnazijalca osmoškolca, sjeća se svoje naturalne radnje *Tri blaga Josipa Kozarca*, a sjeća se i događaja s početka svoje profesorske karijere kad je, tek preuzevši katedru za noviju književnost hrvatsku od Antuna Barca, govorio o Josipu Kozarcu prigodom obilježavanja 50. godišnjice smrti u listopadu 1956. u njegovim Vinkovcima. Napokon će, deset godina kasnije, u vrijeme održavanja spomenuta skupa u rujnu 1966., Frangeš po treći put, među inim piscima, progovoriti i o nezaobilaznome Kozarcu.

Dakako, tripudat Kozarac i dvapudat Vinkovci mali su brojevi prema broju profesorovih katedarskih nadahnuća kad je, sjećam se dobro, pred masom znanja željnih studenata u slavnoj desetki na I. katu prelijepe zgrade Filozofskoga fakulteta (sadašnjemu Rektoratu), na uvijek iznenađujuće inovativan način literarnoga arbitra izlagao kroatističke teme, zorno pokazujući kako se o književnosti govori književno, dok su zaneseni studenti naivno pomišljali kako će tako lijepe sadržaje lako naučiti.

Zatraživši već tada, među prvima, revalorizaciju književnih ocjena Kozarčeva djela, upozorio je na modernost njegovih pogleda, pretpostavivši ekonomu pjesnika zemlje i gospodarskih procesa. Potkrijepivši rečeno u obje svoje književne povijesti, smjestio ga je među velika imena hrvatskoga realizma. A da davnašnji njegov pledoaje za književno priznatoga Slavonca nije bio glas vapajućega u pustinji, potvrđuju mnogobrojni članci i rasprave u posljednjih četrdesetak godina koji su išli u zatraženu smjeru, što Kozarca ipak nije vratilo u srednjoškolske programe, gdje su svoje mjesto zadržali od prozaista ne samo Kovačić i Gjalski, nego i Kumičić i Novak. No, to je već drugo pitanje, ono o položaju slavonskih pisaca u kroatistici, o čemu se u posljednje vrijeme intenzivno raspravlja, iako je Frangeš već prije gotovo pola stoljeća slavonski doprinos hrvatskoj književnosti vidio specifičnim i iznimno značajnim.

U njegovu članku osvaja nas svježina i aktualnost misli o regionalnim, konkretno slavonskim književnim obilježjima, bez kojih razumijevanje hrvatske književnosti ne može biti cjelovito, jer je i Slavonija stoljećima pridonosila obilju i ljepoti jedinstvene, na hrvatskom jeziku zasnovane i njime imenovane književnosti. Naglasivši kako se tu ne radi samo o slavonskoj književnoj tematici kao takvoj, nego o dubljim pitanjima književnoga izraza, koji se preko svojih predstavnika javlja kao osebujan, od načina života i duhovnosti neodvojiv fenomen, na Benešićevu će se tragu suprotstaviti neutemeljenoj predodžbi o pustopašnoj i bezbrižnoj književnoj Slavoniji, razlikujući ishitrene ocjene površnih kritičara od slavonske vedrine i humora, u Kraljevića, Jurkovića i Korajca, kao dobitnih vrijednosti za hrvatsku književnost uopće, s čijih se stranica humoristični tonovi ne čuju tako često.

3 Ivo Frangeš, *Slavonija kao književna tema*, n. dj., str. 13.

Dakako, Mediteranac Frangeš nije mogao ne uočiti govor razlike u književnosti slavonskoga podrijetla i sadržaja te racionalnost i okrenutost germanskoj književnoj tradiciji, no inzistirao je na sljedećemu: ma koliko po naravi svojoj specifičan bio, slavonski je udio ipak samo jedan odvjetak po različitostima poznate i njima obilježene nacionalne književnosti, gdje u međuriječju stvaraju Jakošićevi pisci (*Scriptores Interamniae*), razvija se barokna, klasicistička i prosvjetiteljska literatura europske orijentacije, supostoji, naglašenija od Kozarčeve, suptilna psihološka crta Ivakićevih proza, bujaju osobitosti one sastavnice koju oblikuju izvorni gorštaci suočeni s nepreglednom ravnicom, poput Kosora, nastaju iznimni Peićevi putopisi i dopijeva osobita zavičajnost Cesarićeve i Tadijanovićeve lirike. Ukratko, iščitavajući jedinstven književni korpus, utvrdio je Frangeš poseban i izniman doprinos koji književnici iz Slavonije prilažu hrvatskoj književnoj matici.

Istini za volju, kao kroatist primorsko-dalmatinsko-dubrovačke i zagorske orijentacije, kad već govorimo o regionalizmu, Frangeš se rjeđe bavio slavonskim piscima, barem ne u znanstvenim raspravama, ali je kao književni historik po vokaciji i pisac dviju temeljnih književnih povijesti proniknuo u srž književnih procesa u Slavoniji te proučio nosive opuse na koje se ti procesi oslanjaju. Smjestivši europsku i općehrvatsku veličinu Ivana Česmičkoga na zavičajni Dunav, markirao je u njega kranjčevićanski prodor u svemirski bezdan, slavonski racionalizam i prosvjetiteljstvo zastupio je nezaobilaznim Relkovićem, baroknu epohu Kanižlićem, a predromantizam i najavu preporoda pretečom Katančićem. U protorealizmu i realizmu nosivi su mu stupovi Kraljević i Jurković te Josip Eugen Tomić i Josip Kozarac, u moderni Ivan Kozarac i Kosor te Brlić-Mažuranićeva i Jagoda Truhelka, u međuraću Vladimir Kovačić, Cesarić i Tadijanović, a u suvremenosti Grigor Vitez i Peić, dok se u znanosti o književnosti, među četrnaesticom značajnih imena, našao Josip Bogner.

Tako shvaćena i provedena, Frangešova koncepcija književne povijesti počiva na velikim imenima, dok je za tako zvane *minorese*, kratkom biografijom te popisima djela i literature, predvidio *Leksikon pisaca*.⁴ No, bez obzira na težišnu zastupljenost i obradbu određenih imena, književni je povjesničar pri ocjeni epoha, pisaca i djela upozorio na sve što je tipično i bitno, i tu njegova lucidna, precizna opservacija nije u prosudbama nikad zakazivala.

Međutim mu se godine 1970., nakon A. Kovačića, Kranjčevića, Matoša, Krleže, Vidrića i Mažuranića, dotad višekratno elaboriranih pisaca, kao značajna esejistička i književnopovijesna tema nametnulo još jedno veliko ime – u liku i djelu Slavonca Tadijanovića, pa smo neke od najljepših Tadijinih pjesama još više zavoljeli zahvaljujući upravo interpretacijama i ocjenama Ive Frangeša, u

4 Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb – Ljubljana, 1987., str. 425–545. Iznimka je Nikola Tordinac kojim se bavio u: Perkovac, Jurković, Korajac, Ciraki, Tordinac, *Djela*, PSHK, knj. 38, Zora – Matica hrvatska, Zagreb, 1968., str. 363–405.

prvom redu, za neke od nas, dirljivo asocijativnu *Večer nad gradom*.⁵ Tako se davno poznanstvo iz 1940. godine, pretvorilo u duboko i trajno prijateljstvo između pjesnika i njegova interpreta. Najzad je neizostavni govornik pri činu obilježavanja Tadijinih obljetnica i višekratni predgovaratelj njegovih zbirki pjesama zaslužio da ga sâm pjesnik priredi i ukoriči u knjigu naslovljenu *Moj Tadija*.⁶ Posvećena „Uspomeni dragoga prijatelja Ive Frangeša”, rječita je reminiscencije na neumrlog Silvija S. Kranjčevića, kojeg su obojica voljeli i proučavali, te lijepa i nesvakidašnja, zapravo jedinstvena u nas gesta, a bilo bi dobro da ih je više kao znak hvalevrijedne sinergije između književnosti i njezine znanosti.

U knjigu *eseja, interpretacija i čestitki* uvršteno je dvadeset i šest Frangešovih priloga o Tadijanoviću, zapravo dvadeset i tri, jer su tri teksta prijevodi na strane jezike.⁷ Pritom se među proznim tekstovima izdvaja Frangešova pjesma *Danas devedeset i pete*, kao replika na Tadijinu pjesmu *Danas trideset pete*, a svemu na početku knjige prethode tri Tadijine, Frangešu posvećene pjesme: *Počasnica*, *Moja haiku-čestitka* i *Čestitka* te priređivačeva *Uvodna riječ*.

Većina je priloga u knjizi *Moj Tadija* prigodne (ne prigodničarske!) naravi, odnosno rođendanske su posvete i uzdarja, kako čitamo u podnaslovnim natuknicama, a iz kolopleta Frangešovih tema o Tadijanoviću izdvajamo sugestivan predgovor *Neprolaznost prolaznosti*, napisan za dvojezično hrvatsko-talijansko izdanje zbirke pjesama *Sjena života / L'ombra della vita* (1986.). Komentirajući napomene i nadnevke, odnosno dnevničko podrijetlo Tadijanovićevih pjesama, zastajkuje Frangeš na činjenici njihove prigodnosti, promatrajući ih kao „ponornicu koja iz života izvire i u život se ponovno vraća”.⁸ Potkrijepivši pjesmom *Lutanje* univerzalnost pjesnikovih motiva, ali i „izgubljenost seoskoga djeteta u meandrima grada”,⁹ inzistira na jednostavnosti, skladnom izrazu i slobodnom stihu koji se na tragu biblijskoga oslobodio od krutosti i stege metričkih formula, a prijelomnom drži pjesmu *Danas trideset pete* s kojom iščezava svijet djetinje naivnosti, pa otada postoji događaj koji isijava osjećaje i pjesnik dvostruko potaknut – događajem samim i trenutkom koji će ga oblikovati u pjesmu. Odobravajući Stamaćevo pogovorno *Zbogom Rastušje* iz zbirke *Prijateljstvo riječi*, nalazi Frangeš i u novijim pjesmama rastuška raspo-

5 Preciznosti radi, interpretaciju Tadijanovićeve pjesme *Večer nad gradom* Frangeš je izrekao u sklopu interpretacija *Antologija novije hrvatske lirike* u Centru za kulturu i informacije 2. prosinca 1970. Sačuvana na magnetoskopskome snimku, tiskana je deset godina kasnije u Akademijinu „Forumu”, XIX, br. 6. juni 1980., str. 855-871.

6 Ivo Frangeš, *Moj Tadija*, Eseji, interpretacije, čestitke, Priredio Dragutin Tadijanović, Školska knjiga, Zagreb, 2006.

7 Sâm je Frangeš na talijanski jezik preveo svoj predgovor *Neprolaznost prolaznosti*, uvršten u knjigu Tadijanovićevih pjesama *Sjena života / L'ombra della vita* (Rijeka 1986.), Žmegač je na njemački jezik preveo Frangešov predgovor za izdanje zbirke *Gozba / Festmal* (Ulm – Donau, 2000.), a Harris Džajić s hrvatskoga je na njemački preveo tekst *Pjesnik Dragutin Tadijanović – čitač i prevoditelj njemačke poezije*.

8 Ivo Frangeš, *Moj Tadija*, n.dj., str. 37.

9 Isto, str. 38.

loženja, ali sada u dijalogu mladosti i iskusne zrelosti, koja o životu puno zna i samo očekuje ključni trenutak – pjesnički čin o tomu što zna ili naslućuje.

Pozivajući se na Tadijanovićevo svjedočenje uz nastanak pjesme *Mjesečina*, gdje kaže da je prolaznost jedan od osnovnih motiva u njegovoj lirici, utvrđuje Frangeš na odgovarajućim primjerima kako pjesnik neumitnu prolaznost i smrtnost svega prevladava i ukroćuje estetskim činom, te od njih ostaje ono najvrjednije – djelo darovitosti i duha sačuvano u pjesmi. Premda su motiv prolaznosti uočili i neki prethodni autori, na primjer Kaštelan, Frangeš mu daje središnje mjesto raspravljajući o intenzivnom sučeljavanju prošlosti i sadašnjosti, o opsesivnoj pjesnikovoj zaokupljenosti protjecanjem i nestalnošću vremena, koje ostavlja trag na svemu, i tvarnom i netvarnom, a u sveopćoj je prolaznosti, i našoj nemoći da je zaustavimo, spasonosna jedino umjetnost u kojoj traje i živi sve ono što je ovjekovječila djelom, dakle i sve ono što je ušlo u pjesmu, sklonilo se i uraslo u stihove. Tu svaki doživljaj i uspomena, svaki i najneznatiji motiv, gubi svoju običnost i postaje nesvakidašnjim i neobičnim – zapravo neponovljivim, tražeći u čitatelju idealnog sugovornika. Pišući pak o *Prstenu* i *Večeri nad gradom*, kao ključnim pjesmama za potkrjepljenje teze, ali i onima koje uvode još jedan veliki motiv u Tadijino pjesništvo – motiv ljudskih ruku, posleničkih i umjetničkih jednako, Frangeš će dati srcu oduška i prepustiti se vlastitu nadahnuću, pa bi se njegove lirske varijacije na Tadijine teme lako mogle i osamostaliti. A to se događa rijetko; samo tada kad majstor piše o majstoru u konačnici ne dobivamo reprodukciju nego produkciju, rekreaciju dignutu na stupanj kreacije.

Istom tipu literariziranih Frangešovih tekstova pripada i predgovor *Čarolije Tadijanovićeve pjesništva*, tiskan u knjizi *Čarolije*, Poezija i proza (1994.). Pisan kao tumač za izbor dotadašnjega stvaralaštva, nužno je dobio retrospektivnu dimenziju. Na početku precizira Frangeš okolnosti pjesnikove pojave u kontekstu naraštajne lirike, starijih suvremenika i tradicije, da bi što jasnije obilježio posebnost njegova slobodnoga stiha stvarana s naglašenom brigom za raspored riječi i ritam govorenja, osobina koje je desetljećima sve uspješnije prakticirao, poništavajući početničku dvojbu je li ili nije pjesnik izabranik. Iskušavajući svoje poznato interpretativno umijeće na davnoj pjesmi *Samostan*, utvrđuje Frangeš kako se u njoj dogodio „emotivan govor o bitnim realijama”,¹⁰ a dotaknuvši i obavijesne dijelove upozorava na njihovu ulogu i jednakopravnost s tekstom pjesme. Naslovna riječ *čarolije* i Šoljanova „stilizirana spontanost” poluge su Frangešu da se otisne u avanturu tumačenja neprotumačivog, pa zato još izazovnijega – čuda pjesme. Dokazujući da je jednostavnost i prirodnost u Tadijanovića jednako artificijelna, tražena i brušena, kao i kićenost u drugih pjesnika, pozvat će se na Aristotelovu misao o umjetnosti koja daje „konačni sjaj” stvarima koje je „priroda ostavila nedovršenima”,¹¹ jasno rekavši da je tadijanovićevesku jednostavnost teško postići, a ništa lakše nije ni estetski je

10 Isto, str. 88.

11 Isto, str. 90.

prosudiivati. Sve je u majstorstvu riječi, koje čini da obične i neprimjetne stvari osvoje našu pozornost i proizvedu dotad nepoznati doživljaj. Zato pjesnik počesto, pa i doslovno, razgovara sa svojim potencijalnim čitateljem.

Specijalistički *Predgovor* (uz njemački prijevod Tadijanovićevih pjesama) napisan je za izdanje *Gozba / Festmahl* (2000.). Istraživački pouzdan i činjenično iscrpan, polazi Frangeš od uvida u već postojeće njemačke prijevode Tadijanovićeve lirike, situira ga u hrvatsko pjesničko naslijeđe i suvremenost, te u sklopu utjecaja europske književnosti na mladoga pjesnika određuje njegov odnos prema njemačkoj literaturi; sve to dakako kao hrvatski književni povjesničar i pjesnikov najbliži prijatelj koji zna koje je pjesnike i koja njihova djela neumorni Tadija volio, proučavao i prevodio. Bilježeći relevantne podatke, zastaje Frangeš kod pjesnikova prijevoda dvadeset Goetheovih pjesama povodom 200. obljetnice rođenja velikoga Nijemca, potom kod prijevoda Hölderlina, Novalisa, Heinea, navodi činjenice bitne za recepciju određenih pjesama, svjedoči o pjesnikovu posjetu Rilkeovu i Traklovu grobu, koji su se pokazali poetski inspirativnima, nastavlja komparatističku raščlambu podcrtavanjem razlika između Trakla i našega pjesnika, te na primjeru pjesama *Prsten, Večer nad gradom* i *Sveti Ožbolt i visoko drvo s krošnjom u nebesima* obrazlaže njemačkome čitatelju zašto je Tadijanović veliki hrvatski pjesnik.

Pisao je prijatelj Frangeš i o najneobičnijoj Tadijanovićevoj zbirci *Svi moji haiku* (2000.), progovarao o stvaralačkoj zrelosti¹² i u nepjesničkim vrstama opusa sadržanim u trećoj knjizi *Sabranih djela – Knjiga o svojim i o sebi*, i tu u suglasju s tezom o prolaznosti negiranoj umjetničkim činom, pa se i prozni fragmenti koje navodi paralelno s pjesmama ne ukazuju kao isjecci uspomena, nego kao integralni sastojak pjesnikovih sjećanja. Majstoriju će pjesnikovih prijevoda ilustrirati prepjevom Goetheove pjesme *Pjev duhova nad vodama*, a povezujući je s pjesmom *Veličanstvo mora*, pokazat će srodnost dvojice velikana nadahnutih prirodom.

Razgovara tako Frangeš s prijateljem pjesnikom i njegovim djelom neprekidno, prepoznajući u njemu suptilne detalje iz njihova nepomućena prijateljstva i druženja s poetskom riječi i njezinom misijom. Pozivajući se na tridesetak pjesama, i to svojih najdražih, koje su istodobno i one bez kojih se ne može, bez kojih je slika o pjesniku nepotpuna, smatra da upravo one prizivaju i sve druge pjesme u fokus naše pozornosti. Isto priželjkuje i za treće polje Tadijine neumorne radinosti, priređivanje i uređivanje djela hrvatskih pisaca – plod njegove iznimne ljubavi prema ljepoti književne riječi te točnosti podataka i izvora o njoj. Vraćajući se uvijek najvažnijemu – poeziji i njezinim čudima – uživa Frangeš u žetvi pjesnika žeteoca, spremno se odazivljući pozivu interpreta i tumača skrivenih poetskih znakova i poruka. Privržen, prema vlastitim riječima, „idealima ljepote, sklada i humanizma”¹³, ukupnim je svojim djelom, kao književni povjesničar, esejist i sveučilišni profesor, nastojao i uspijevao u osvajanju najljepše od svih tvrđava – utvrde umjetničkoga djela.¹⁴

12 *Neprekinuta stvaralačka zrelost*. Svečarski intoniran tekst, pročitan na proslavi 95. pjesnikova rođendana 4. studenoga 2000. u Hrvatskom kulturnom klubu.

13 *Čitaocu*, u knjizi: Ivo Frangeš, *Talijanske teme*, Naprijed, Zagreb, 1967., str. 9.

14 *Stilistička kritika, vrijednost i granice*, u knjizi: Ivo Frangeš, *Stilističke studije*, Naprijed, Zagreb, 1959., str. 9.

Luko Paljetak

Ivo Frangeš ili misliti Dubrovnik

Kao neki rođeni Dubrovčanin, ili možda baš zato što to nije, Ivo Frangeš je uvijek na svoj poseban način mislio Dubrovnik, bio njegov trajni građanin iz daljine, iz one udaljenosti koja sve stvari čini bliskijim, prisnijim, bližim nego ih ikakav izravan dodir, osim srodnosti duha, može učiniti takvim. Dubrovnik je bio grad po mjeri mjere njegova urođenog humanističkog osjećaja svijeta i mjere kojoj je, znao je to Frangeš, Dubrovnik etalon, mjera nad mjerama, posuda zakonom ljepote, sklada, skladnosti i stila spojena s posudom njegove klasično kozmopolitski odnjegovane duše u kojoj riječ uvijek nalazi mjeru podudarnu s onom što ju je Riječ Tvorca primijenila na Grad kakav je taj.

Frangeš je posebno mislio Dubrovnik u vrijeme kada se zajedno sa svima pitao: „Odista, hoćemo li se oporaviti, doći sebi, ‘splesani’ ne samo neshvatljivom nesrećom nego i spoznajom da postoje ljudi kadri učiniti takva zlodjela nad Ljepotom?” (*Suze sina prognanoga*: Forum, 11-12/1991). Odgovor nije tada potražio u asortimanu gromoglasnih riječi, u retorici „drvlja i kamenja” prikladnoj za obrušavanje na te i takve ljude. Odgovor je našao u odgovoru omiljenog mu Plinija mlađeg Aristonu: „Nesreće koje smo iskusili tolike su da su nam odonda, za sav život, duše stučene, skrhane, izubijane!” (Isto). Te Plinijeve riječi, međutim, nisu značile rezignaciju. Bile su samo povod da se Ivo Frangeš udubi u razmatranje one poezije koja, udružena s prvom braniteljskom crtom hrabrosti, domoljublja i nesračunate žrtve, bijaše ona usporedna dionica duha otpora svakom pa i u tom najtežem času obrane domovine. Shvaćao ju je kao sredstvo „da se rane prebole, da se u čovjeka povjeruje, da se život prihvati.” (Isto). Gord sam na činjenicu što su među tim stihovima bili i moji napisani u dane jeremijinskog moga očaja i izgnaničke bijede. Frangeš je znao čuti da ti stihovi ‘čuhtaju’ kao zastava slobode na Minčeti, na Bokaru, na Revelinu, na svetim mirima dubrovačkim.” (Isto). Svetinja nam je bila zajednička – grad Dubrovnik.

Osjećajući nazočnost Dubrovnik tih ratnih dana intenzivnije nego ikada prije Frangeš je Dubrovnik mislio uz pomoć Valéryja. „Sanjao sam da sam na morskoj pučini... Probudio me Pariz”, bilježi on Valéryjevu „sugestivnu evokaciju Pariza, naslovljenu *Présence de Paris*” (*Nazočnost Dubrovnik: Dubrovnik, 2-3/1992*). Taj valéryjevski Frangešev san, u koji se zacijelo uvukao i onaj drevni Kaličevićev zapis: „Sada sam ostavljen srid morske pučine...”, bio je povod da Frangeš imajući u vidu „sve ono bučenje, rikanje, hukanje, jecanje mehaničkih snaga koje u Parizu pokreću ili gnječe materiju” (Isto), postavi sebi pitanje: „Što čovjek mora doživjeti što čuti, što vidjeti, da počne misliti o Dubrovniku, ‘misliti Dubrovnik’” (Isto). Uslijedio je brz odgovor: ” ‘Penser Dubrovnik’ to je slika magične posude u kojoj se rasprkava iglasti cvrkut čiopa, poneki naglo zatvoren prozor, jedinstven dijalog zvonâ i neponovljiva melodija govora, – ovoga istog, moga, vašeg, hrvatskog jezika – ostvarenog na poseban, samo Dubrovniku svojstven način: način koji je i pjesma i tradicija, koji istoga trenutka priziva Šiška i Džora, Marina i Dživa; i koji nas, podjednako, upozorava da govoriti znači slagati riječi, glasove, melodije davnih a vječno živih; ali i onih koji će doći i tim se istim jezikom sjećati nas.” (Isto) Misliti Dubrovnik značilo je za Frangeša tada misliti „ljude njegove u sukobu i skladu, u sudaru i ljubavi, i u zajedničkoj suzi koja zalijeva svježe rane Grada. Mogu Parizom proći naoružane vojske, njihov će korak zaboraviti zgrade i prostori. Vojnički marš na Placi nemoguć je besmisao. Malen a vječan, Dubrovnik je ranjiv samo iz daljine: pogana ruka nema hrabrosti da dodirne mire slobode, ona to čini posredno, gađajući i gađeci izdaleka.” (Isto)

Zajedno s Valéryjem podsjetio nas je Frangeš da „Pariz je najosobniji, najraznovrsniji: on je posebna vrsta političkog, industrijskog središta, stjecište i tržište svih vrednota ; on nije samo artificalni raj i središte kulture: on je sve to u isti mah” (Isto) , i da „mali i čudesni Dubrovnik, nije ništa od svega toga: nije industrijsko ni novčano središte, nije križište putova, nije čak ni umjetni vrt. On je ljepotica na hridini, on je radost na rubu ponora, on je vjera u ljudsku ruku, on je svjedok u nadmoći uma. On je pobjeda razuma nad tupošću, on je vječito ustreptala zastava slobode, slobode duha i slobode tijela. Kad hrvatski čovjek – s vjerom i ponosom – pomisli na sebe, svoj put i svoj dug, on misli na Dubrovnik.

To je ona trajna nazočnost Dubrovnik, i u nama i u svijetu. ‘*La présence de Dubrovnik*’”. (Isto)

Da je Frangeš samo ovako mislio Dubrovnik i o Dubrovniku u prosincu 1991., kad ga „lude glave i pogane ruke nastoje survati u more” (Isto), bilo bi dovoljno za vječnu hvalu i spomen. Za takvo što bilo je potrebno više nego biti rođen u Dubrovniku, bilo je potrebno Dubrovnik roditi u sebi. Takav je bio Dubrovnik Ive Frangeša – rođen u njemu. Frangeš je iz sebe mislio Dubrovnik. Divne li pouke!

Dubrovnik, 28. ožujka, Cvjetnica, 2010.

Božidar Petrač

Talijanske teme Ive Frangeša

Arbiter in rebus litterariis,¹ conte Ivo², umjetnik riječi³, uzor „gospodske” tolerancije⁴, aristokrat duha⁵, graditelj mostova⁶, korifej legendarne zagrebačke stilističke škole, jedinstveni sintetičar⁷, književni elitist specifične vizije hrvatske književnosti i kulture, autor izvoznog proizvoda prvoga reda⁸, osoba dostojanstvena, magister elegantiarum in artibus – štošto se je izreklo, razumije se, s punim pravom, o neprežaljenu akademiku, profesoru i čovjeku Ivi Frangešu. Samo će Providnost jamačno znati prave razloge Frangešova životnoga i znanstveno-stručnoga puta, samo će u trenutcima kad se sve bude vidjelo „licem u lice” otkriti tajna Frangešova doba, tajna svih njegovih uspjeha, svih njegovih odmjerivosti, njegova književničkog erosa, svih poteza i koraka kojima je znao odgovarati na jake i neoporecive izazove vremena i potreba pred kojima se kao čovjek i kao stručnjak u pojedinim prigodama svoga životnoga puta našao. Kada je poslije smrti dvaju neprijepornih autoriteta tadašnje kroatistike/onodobne jugoslavistike, Mihovila Kombola i Antuna Barca, ispražnjena Katedra za noviju hrvatsku književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, sigurno su se morala postaviti temeljna pitanja njihova nasljednika, osobe, čovjeka koji bi ih u tadanjim okolnostima mogao dostojno zamijeniti, pa i do više razine podignuti ljestvicu proučavanja hrvatske književnosti 19. i 20. stoljeća, posebice u surječju s europskim književnostima i usmjeriti ga prema novim obzorjima kako bi se hrvatska književnost napokon oslobodila

1 Dubravko Jelčić, *Uspomeni Ive Frangeša u: Ivo Frangeš 1920.-2003.* HAZU, Zagreb, 2005, str. 9.

2 Nikola Batušić, *Riječ na posljednjem oproštaju od akademika Ive Frangeša*, op. cit., str. 14.

3 Aleksandar Flaker, *Umjetnik riječi*, op. cit., str. 19.

4 *Isti*, op. cit., str. 20.

5 Krešimir Nemeč, *Aristokrat duha*, op. cit., str. 21.

6 Reinhard Lauer, *Ivo Frangeš – graditelj mostova*, op. cit., str. 25.

7 Ante Stamač, *Jedinstveni sintetičar*, op. cit., str. 31.

8 Krešimir Nemeč, *Izvojni proizvod prvoga reda*, „Vjesnik” Danica, LVII, br. 17332; 13. siječnja 1996, Zagreb.

tobožnje ovisnosti o različitim uzorima, osvijestila svoje korijene i pokazala svoju izvornu utemeljenost. Uto se učestalo stalo spominjati ime Ive Frangeša koji je velikim koracima grabio stazom talijanistike, koji je zapravo od 1946. već radio kao asistent pri Katedri za talijanski jezik i književnost u Zagrebu, koji se višestruko već bio potvrdio kao vrstan talijanist i širom otvorio vrata do tada nedostatno otvorena raznim vidovima talijanske književnosti i omogućio uvid u književnost s druge strane jadranske obale, koja je svojom veličinom opterećivala razumijevanje i vrjednovanje same hrvatske književnosti. Nekako smo se naime dobar dio godina grdno nosili s neprihvatljivim tezama o sličnosti, utjecajima i obilježenošću hrvatske književnosti, osobito starije hrvatske književnosti, koliko one iz takozvanih tamnih, prapovijesnih razdoblja, neautorske, toliko autorske hrvatske književnosti od njezinih početaka pa sve do potkraj 19. stoljeća talijanskom literaturom. Znamo da je Frangeš habilitirao 1954. te da je u razdoblju od 1953. do 1956. bio lektor hrvatskoga jezika na Filozofskom fakultetu u Firenci i profesor hrvatske kulturne povijesti. U Firenci ga je i zatekla smrt Barčeva. Samo je po sebi jasno da je Frangešov lektorat u Firenci bio prirodan nastavak njegova napredovanja u talijanistici, ali i stalna veza s matičnom, hrvatskom književnošću, hrvatskim jezikom i hrvatskom kulturom, što nikada nije ni u kakvoj prigodi smetao s uma. Dapače, sam Mediteranac, sam vrsni talijanist/romanist, ali i kroatist, vrlo je dobro osjećao i prepoznavao svu isprepletenost i međuovisnost književnosti i kultura mediteranskoga areala, osobito prostorno tradicionalno vrlo živu prožetost i doticaje hrvatske književnosti i kulture s talijanskom književnošću i kulturom. Poliglotski obdaren, rabio je niz europskih jezika, no jasno svojim hrvatskim i svojim talijanskim napose. Pohrvatio je niz talijanskih književnika – poeta – Vergu⁹, Manzoni¹⁰, Machiavellija¹¹, Vittorinija, Pavesea i, dakako, remekdjelo talijanske književnosti i kulture, De Sanctisovu *Povijest talijanske književnosti*.¹² Susretao se s najpoznatijim talijanistima i talijanskim slavistima. Dakle, imao je zaista sve predispozicije, kvalitete i mogućnosti da postane jedan od najkompetentnijih talijanista europskih i svjetskih razmjera. No dogodilo se drukčije: ljudski puti ostaju ljudski puti, Božji naum izvan je njihova domašaja. Ivo Frangeš prihvaća novu dužnost, prihvaću ju svim srcem, svim oduševljenjem i svim žarom i počinje predavati povijest hrvatske novije književnosti od 1956. sve do svoga umirovljenja 1985., zapravo sve do posljednjega daha svoga života, započinje istinsku avanturu europeizacije hrvatske književnosti. Da mu je desetogodišnje sudioništvo u talijanističkoj družbi, mimo same njegove studije, pomoglo i koliko mu je pomoglo, najbolje svjedoči njegova *Po-*

9 G. Verga, *Meštar don Gesualdo*, Matica hrvatska, Zagreb, 1947.; *Novele*, Matica hrvatska, Zagreb, 1948.; *Obitelj Malavoglia*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1982.

10 A. Manzoni, *Zaručnici*. Prev. Jovan Đaja. Redaktor prijevoda Ivo Frangeš. Naprijed, Zagreb, 1959., 1962, 1965., 1999.

11 N. Machiavelli, *Vladar*, Zora, Zagreb, 1952.; *Mandragola*, Globus, Zagreb, 1985.

12 F. De Sanctis, *Povijest talijanske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1955.

vijest hrvatske književnosti (1987.), odnosno u novim, slobodnim povijesnim i društvenim okolnostima *Geschichte der kroatischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* (1995.). Pokušajmo to pobliže odrediti.

Dvije nas neosporive činjenice jednostavno prisiljavaju na takav zaključak. Prvo, njegov prijevod De Sanctisove *Povijesti talijanske književnosti* iz 1955. i drugo, njegova knjiga *Talijanske teme* iz 1967. Iz prve knjige podosta ćemo analitičnosti, novih spoznaja i samosvijesti do kojih ga je De Sanctis doveo uočiti u Frangešovu kraćem tekstu o najvećem talijanskom književnom kritičaru, danas bismo kazali, i kulturologu, jer se ta povijest ima tretirati ne samo kao povijest književnih činjenica i mijena u talijanskoj literaturi nego i kao najpotpunija politička, moralna i građanska povijest Italije. Objašnjavajući De Sanctisov pristup književnoj umjetnini i njegovu novost, Frangeš piše: „Međutim, ono, što je kod De Sanctisa novo, jest svijest, da svako umjetničko djelo krije u sebi ključ za vlastito razumijevanje, i da kritika djela treba da pođe od djela samoga, odbacujući sve ono, što može biti i vrijedno i zanimljivo, ali nije bitno i ne objašnjava djelo.”¹³ Odnosno, De Sanctisovim riječima: „Ideja sama za se i sadržaj sam za se nisu temelj pjesničkog djela: ideja sama po sebi jest temelj idealizma; sadržaj sam po sebi, temelj realizma. I jedno i drugo postaje nešto novo, kad se nađu pred pjesnikom.”¹⁴ De Sanctis, osim toga, ne tvrdi da se kritika treba baviti isključivo estetskom analizom, a udaljiti se od zbilje ili oglušiti na glasove stvarnosti i zaboraviti na racionalnu istinu: štoviše, nije dovoljno da čovjek bude umjetnik, mora biti i čovjek. Frangeš je kratak, jasan, izričit: metodu De Sanctisovu je razriješio, preostaje mu objasniti motiv njegove *Povijesti*. De Sanctis piše svoju *Povijest* u velikim povijesnim trenucima, u doba ostvarenja ideala političke slobode i narodnoga jedinstva, i tu činjenicu izrijeckom spominje u poglavlju o Machiavelliju. U nekoliko rečenica Frangeš sažimlje De Sanctisovu *Povijest* od nesigurnih početaka do velikoga Dantea, upozoruje na njezine slabosti u 15., 16., 17. i dijelu 18. stoljeća kada ponovo nastaje Danteov svijet; s Goldonijem, Parinijem, Alfierijem i Foscolom nastaje nova književnost da bi se nacionalni i humani ideal, smiren religioznim uvjerenjem, našao u temeljima Manzonijskih remek-djela, isti ideal koji njeguje Leopardi, svojim, piše Frangeš, „razornim, naoko samo rezigniranim, ali i duboko ljudskim stihovima”¹⁵. Ideal koji sabire sve Talijane, a De Sanctisova je posljednja riječ, vizija, zapravo želja da se talijanska književnost u doba novoga procvata Europe ne zatekne na posljednjem mjestu. Opći razvitak talijanskoga mladoga društva, cijele Italije, duboko ovisi o tome da umjetnosti u tom razvitku pripadne iznimno, značajno, mjesto. Ne bi li se dio tih riječi mogao tješnje povezati s našim prilikama? „U tom je smislu – zaključuje Frangeš – ovo djelo odista *povijest*: estetski ideali prožimlju se u njemu s povijesnim i politič-

13 *Francesco De Sanctis*, u: F. De Sanctis, *Povijest talijanske književnosti*. Matica hrvatska, Zagreb, 1955., str. 716.

14 *Op. cit.*, str. 716.

15 *Op. cit.*, str. 719.

kim, pa je ovo ujedno i najpotpunija vizija duhovnog života Italije kroz stoljeća, djelo, koje ne stari; pa ako se i javlja u našem prijevodu nekih osamdeset i pet godina poslije prvoga izdanja, znači još uvijek neocjenjiv dobitak”.¹⁶ Još je jednu bitnu stvar Frangeš uočio u Francesca De Sanctisa: ona je vidljiva, kao uostalom i cjelokupno i cjelovito gledanje Ive Frangeša na samu književnost i doživljavanje književnosti. Naime, u vrlo kratkom ali sadržajno bogatu predgovoru kojim se Frangeš obraća čitatelju otkrivamo njegova stajališta, istina, stajališta koja se neposredno tiču talijanske književnosti, ali koja se vrlo lako mogu prenijeti, čitajući njegove kroatističke teme i sinteze, na hrvatsku literaturu. Autor se suočuje sa svojom prošlošću talijanista u kojoj je „nel mezzo del cammin di sua vita” prekinuo svoja talijanistička produbljivanja, a prionuo uz hrvatska i njezina smještanja unutar europskoga konteksta. Knjiga jest zapravo oproštaj, u neku ruku rastanak s talijanistikom, pisana sa zahvalnošću i sjetom. Kao talijanist, rekosmo, dobro zna koliko su pogrješno interpretirane i tendenciozno korištene bogate i plodne veze koje prožimlju stariju hrvatsku s talijanskom književnošću. Isto tako, znao je koliko truda valja uložiti kako bi se te i takve zablude otklonile i kako bi znanstveno i kritički trebalo te veze ocijeniti da bi posvjedočile o iznimnoj obaviještenosti naših starijih pisaca i o njihovu uspješnu držanju koraka sa suvremenim književnim, duhovnim i kulturnim europskim zbivanjima, i to u vrijeme koje im nimalo nije bilo sklono. Mjeriti istim mjerilima jednu i drugu književnost ličnostima njihovih kodifikatora, Danteovu i Marulićevu, samo se na prvi pogled čini nemogućim. Međutim, Frangeš je upravo na usporedbama uloga jednoga i drugoga kodifikatora, odnosno „otaca” jedne i druge književnosti pokazao koliko ta usporedba stoji i koliko hrvatska književna kultura pripada europskoj, koliko je Marulić svjetski pisac, i to ne samo iz razloga što bi bio prvi, nego zato što njegovo djelo potvrđuje ideju nacionalne kulture kao autohtone, ali i vrijednost europske širine. Drugo je pitanje koliko se nakon Dantea talijanska književnost udaljila od narodnih potreba, dok se hrvatska pisana riječ uvijek oslanjala na potrebe svoga naroda. U talijanskoj književnosti De Sanctis je razlikovao borce i književnike, nazvavši ih „poeti”, a njihova začetnika imenovao u samu Danteu. Druge koji su se više brinuli o savršenstvu forme nazvao je „artistima”, počam od virtuoznosti samoga Petrarke. Tu je dvojnost Frangeš izvrsno uočio, a De Sanctis ju je dosljedno proveo kroz cjelokupan razvoj talijanske književnosti, „suprotstavljajući Petrarki Dantea, Tassu Ariosta, Guicciardiniju Machiavellija...”¹⁷ Naime, kako je talijanska književnost prva moderna književnost, složena narodnim jezikom, započela s čuvenom pjesmom sv. Franje Asiškoga, odmah našla gigantsku figuru u Danteu Alighieriju te je po njemu odistinski iznimna, a u jeziku mu savršeno razumljiva i prepoznatljiva današnjemu čitatelju, ta se književnost u tijeku stoljeća u mnogočemu znala udaljiti od narodnih potreba

16 *Op. cit.*, str. 719.

17 I. Frangeš, *Talijanske teme*. Naprijed, Zagreb, 1967., str. 8.

i često znala „zaglibiti” u izještačenosti i articijelnosti, iako je, kako Frangeš piše, „sačuvala svijest o jedinstvu Apeninskog poluotoka, a Italija predstavljala neutaživu čežnju svojih pjesnika”.¹⁸ Sličnu je stvar uočio Pirandello, iskazavši ju sukobom riječi i stvari: poeti su mu *scrittori di cose*, artisti pak *scrittori di parole*. Primjerice, odnos D’Annunzia i Verge. Naime, D’Annunziov egzibicionizam posve je suprotan stilskoj strogoći Vegina humanizma. Što Frangeš želi reći? Otprilike sljedeće: zahvalan sam talijanskoj književnosti i pouci koju su mi njezina čitanja i proučavanja darovala: sklonost prema *poetima*, dakle književnicima i borcima, koju potvrđuje u svojim *Talijanskim temama* deset godina od službenoga rastanka s talijanistikom. Složio ih je Frangeš – svoje talijanske teme po kronološkom, jedino mogućem redu, kako piše, „uvjeren da će time najslobodnije doći do izražaja njegova privrženost idealima ljepote, sklada i humanizma koje tako suvereno izražava i toliko obilato razdaje upravo talijanska književnost”.¹⁹

Koga to sve dodiruje u trodijelno sastavljenoj knjizi Frangešovo oštromno, slobodarsko i estetski osjetljivo oko: Frangeš ne može bez Dantea, zatim slijedi jedna intrigantski napisana crtica o Leonardu da Vinciju koja se dijelom tiče i naših zemalja i, dakako, piše o svojoj omiljenoj temi, prevodilačkoj i kritičkoj, Machiavelliju i njegovu djelu, političkom i književnom. U obrani Machiavellija i negativnog pojma koji se uza nj kroz čitava razdoblja vezuje, makjavelizma, Frangeš vrsno razotkriva Machiavellijevu temeljnu težnju za jedinstvenom nacionalnom državom, analitički promatra političke prilike i sam pojam vladara/ujedinitelja/utemeljitelja te države koja će nakon postignuća svoje cjelovitosti i jedinstva, odbaciti tiraniju pojedinca i postati narodnom demokracijom, republikom. U drugom dijelu sav je posvećen postizanju toga jedinstva, odnosno prozi talijanskog Ottocenta (Foscolo, Manzoni, Leopardi, Francesco De Sanctis, Giovanni Verga, Pirandello). U tom je dijelu prednost na strani proze jer zrelost, ulogu i značenje pojedine književnosti određuje prije svega proza: „ona stvara publiku, jer ona povezuje književno stvaranje s narodnim životom, jer ona daje kritiku sadašnjosti i otvara perspektivu budućnosti”.²⁰ Poezija može biti velika, iznimna, kao što talijanska poezija to i jest, no narod može ostati odvojen od svoje kulture, stran svojoj književnosti. To se u prozi talijanske književnosti 19. stoljeća nije dogodilo: narod je prigrlio i Manzonijeve *Zaručnike*, i Vergine romane *Obitelj Malavoglia*, *Meštar-don Gesualdo* i njegove pripovijesti. U trećem dijelu svojih talijanskih tema Frangeš se osvrće na 20. stoljeće: vrlo izbirljivo i vrlo lucidno sažimlje književnost Novecenta, i poeziju i prozu, spominjući što opsežnije, što kraće, posve određena imena: Lampedusu, Quasimoda, Levija, Bigiarettija, Bracantija, Moraviju, Pavesea, Vittorinija, Gatta, Pratolinija i Reu. Mora nam biti jasno da je kojim slučajem ostao u

18 Op. cit., str. 8.

19 Op. cit., str. 9.

20 Op. cit., str. 87-88.

talijanistici, imali bismo čitav niz novih imena, a duboko vjerujem, što je velikim dijelom vidljivo iz njegovih *Talijanskih tema*, osobito kraćih sintetskih tekstova, imali bismo i njegovu *Povijest talijanske književnosti*. Njegov bi mu književni slog kao povjesničara, teoretičara, kritičara i komparatista to sigurno bio omogućio, kao što mu je omogućio da se u tim četirima funkcijama postavi i predstavi kao jedinstven, bez premca, i, slobodno recimo, nenadmašeni sintetičar *Povijesti hrvatske književnosti*.

Da se vratimo početnoj tezi: De Sanctisovu veliku duhovnu sintezu vrsno je primijenio u sintezi hrvatske književnosti, ugradivši svoje književne što vrške, što vrhove, što po koji niži vis, svoju književnu okomicu, u društvena, politička i povijesna – duhovna zbivanja koja, na žalost, nikada slobodi, osobno i narodnoj, nisu bila sklona. A tim je idealima sam svim svojim bićem težio.

Osvrnimo se i na posljednji Frangešov talijanistički prinos koji se dogodio netom prije njegove smrti. U biblioteci „Vrhovi svjetske književnosti” objavljen je u njegovoj redakтури prijevod Manzonijevih *Zaručnika*, prijevod što ga je potpisnik ovoga prinosa imao čast uposrediti s Garzantijevim izdanjem iz 2003. Osim toga, uz taj je prijevod objavljen kao pogovor Frangešov tekst *Temelji Manzonijeve poetike*, dopunjen Manzonijevom *fortunom*, prijevodnom i kritičkom, u hrvatskoj književnosti, uz autorovo dopuštenje, kraćom potpisnikovom dopunom. Ostaje tako neizbrisiv trag da je za svoga života Ivo Frangeš svoju zadnju knjigu objavio posvećenu talijanistici, odnosno velikom meštru talijanske književnosti 19. stoljeća Alessandru Manzoniiju, prijevodu-redakтури njegovih *Zaručnika* i njegovoj jamačno nedostignutoj i nenadmašenoj interpretaciji Manzonijeva remek-djela.

NAPOMENA UREDNIŠTVA:

Tema broj 6/2010. „Republike” pod naslovom *Frangešovo nasljeđe* filološki je obrađena presnimka stručnog kolokvija održana 15. travnja o.g. u Društvu hrvatskih književnika, a u povodu 90. obljetnice rođenja Ive Frangeša (1920 – 2003). Sve tekstove priredio je za tisak voditelj kolokvija i potpredsjednik DHK Božidar Petrač.

Igor Žic

Grad potrošene ljubavi

Roman o D'Annunziju, Intruderu, pohlepi i smrti (ulomak)
Otok mrtvih

Kako dokolica rađa umjetnost, Intruder je uredio slikarski atelje u velikoj prostoriji u potkrovlju. Kosi krov bio je rastvoren velikim prozorom, koji je, unatoč prljavštini, sve ispunjavao svjetlom. Povremeno je mogao čuti glasanje golubova negdje iznad svoje glave. Atelje je vrlo brzo mirisao po terpentinu, alkoholu, lanenom ulju i bojama, a ta kombinacija vraćala ga je u djetinjstvo. Po tim mirisima otac je bio najprisutniji u njegovim sjećanjima. Ono što je Proustu bio kolačić madlene, a Kafki Prag, njemu je bio miris terpentina. On ga je poticao na potragu loše osvijetljenim ulicama sjećanja, prekrivenim tamnosivim granitnim kockama.

Prostorom je dominirao studijski štafelaj od bukovog drva. Po priručnim metalnim policama bile su razbacane tube uljanih boja, palete, slikarski nožići, staklene boce s različitim razrjeđivačima, prljave krpe, kistovi, sapuni za pranje veša. Desetak platna različitog formata, posve pripremljenih za slikanje, bilo je prslonjeno o jedan zid. Bio je siguran da bi ih sam bolje pripremio, no nije baš toliko želio potonuti u svijet renesanse. On je bio dijete asfalta, zadovoljan surogatima. *Rođen s plastičnom žličicom u ustima. Kršten u terpentinu.* Sve mora biti brzo i jednostavno – život je odviše kratak za dostizanje Vječnosti. Ona se, ionako, dostiže tek smrću – ukoliko je u blizini Petronije Arbitar.

Hitler je želio podignuti savršeni velegrad i od Berlina napraviti Germaniju, pa je šetao sa Speerom i Breckerom, između stvarnih zgrada i maketa. Intrudera je više zabavljao Böcklinov *Otok mrtvih* i poigravanje metafizičkim motivom. Želio je ogoliti stotinjak godina staru akademsku spiritualnost i doći do nesputane slikarske energije. Kako dulje vrijeme nije slikao, forme koje je dobivao na platnu nisu ga ispunjavale zadovoljstvom. Sve je bilo odviše ukoče-

ne i neuvjerljivo. Poput predimenzionirane makete Germanije ili Breckerovih atletskih figura njemačkih nadljudi.

Volio je *Otok mrtvih* jer je tamo često dovozio čamcem ukočena tijela svojih žrtava. Sebe je slikao kao bijelu figuru koja stoji nasuprot mračnog neba razrezanog munjama. Bio je na krmu, zagledan u grobnice uklesane u stijenama, koje su se nazirale između čempresa blago povijenih vrhova. Sam Böcklin napravio je niz varijanti te nevjerojatno popularne slike, a Intruder je nastavio tamo gdje je taj slikar zastao... Tražeći druge istine...

Tada je bilo lako biti slikar, no kako to biti u vremenu vizualnog košmara, s bezbrojnim iskrećim ekranima televizora, monitora, mobitela? Oči pune blistavih slika i uljene boje postaju tako dosadne. Njihov sjaj imao je smisla u blatnjavom, srednjovjekovnom svijetu, u kojem je sve bilo sivo ili smeđe, ali danas je to pomalo arhaično. No, Intruder je volio igrati šah protiv Smrti na način koji je sam izabrao. S pješakom na osmom redu. Uvijek je imao figuru viška, jer ga je Smrt uporno podcjenjivala. Nije ga brinuo Bergmanov *Sedmi pečat* i sudbina viteza, jer je Smrt poznavao i s druge strane.

Dok su mu misli proždirale jedna drugu, poput zmije koja hvata svoj rep, potez kista postajao mu je sve slobodniji i uvjerljiviji. U stvari, mogao je biti ozbiljan slikar, samo da ga nisu tako dobro plaćali da redovno dovozi tijela na *Otok mrtvih*.

Njegov otac slikao je između dva mamurluka, a prodavao slike pripit. Znao je rasprodati cijelu izložbu na dan otvorenja. Intruder je jednom pokušao izračunati koliko je novca prošlo kroz ruke čovjeka koji mu ništa nije ostavio – osim nešto upitnog, posve krivo usmjerenog talenta. Iznos je bio prilično visok, pogotovo ako se uzme u obzir da ni krevet u kojem je umro nije bio njegov. Iako, on ga je, mislim krevet, obilježio neugodnim mirisom svih svojih izlučevina, pa mu je, unutar neke niže, recimo pasje logike, sigurno pripadao.

Otac je bio talentirani slikar, koji nije uspio preći granicu grada. No, on je bio zadovoljan svojim položajem. Slikanje ga je održavalo iznad alkohola. U njemu se utopio tek kad je izgubio bilo kakvu želju za kistovima i bojama.

Sjećanje na oca bilo mu je neprozirno, poput zaprljane uljane boje, koja je izgubila sjaj odviše dugim miješanjem. Na kraju uvijek ostane tek ugasla siva boja. Kraj svega je sredina. Kraj umjetnosti je provincija. Zapišavanje vlastitog dvorišta. Kao što psi prepoznaju jedni druge po mirisu, tako se prepoznaju i nedovoljno talentirani.

Za razliku od sjećanja na oca, sjećanje na djeda imalo je raskošan sjaj – koji vjerojatno nije posve odgovarao stvarnosti – no lak je bio nanesen u više slojeva. Tako je dobiven efekt bojanog stakla. Ili kukca u jantaru. Sjajno, glatko i zanimljivo.

Djed je bio lošiji pisac, no što je otac bio slikar, ali je bio, kako bi se to jednostavno reklo, *bolji čovjek*. Između ostalog, umro je i dovoljno rano tako da Intruder, koji je tada imao jedanaest godina, nije uspio ni spoznati njegove loše strane. Kasnije ih je razabrao u njegovim otisnutim tekstovima. Bio je odviše

sklon slijediti *žute ciglene putove ideologije*, a nesposoban raskrinkati Čarobnjaka. I tako je slijedio Dorothy kao *Limeni čovjek*. Dakle, malo škripavo...No, nije ga imao tko podmazati.

Slika Dorothy iz *Čarobnjaka iz Oza*, koju je utjelovila već prezrela Judy Garland, iznenadujuće brzo pretvorila se u Dorothy iz *Ljeta '42*, koju je odigrala neodoljiva Jennifer O'Neill. Od dežmekaste djevojčice na rubu seksualnosti do vrhovne boginje melankoličnog seksa pokrenutog smrću. Ako je postojao film koji je sječivima Freddyja Krugera duboko zasjekao u njegovu podsvijest, onda je to bila ta sentimentalna oda odrastanju na zaboravljenom američkom otoku tijekom drugog svjetskog rata. U svakom slučaju *ta Dorothy*, ma koliko bila iluzija, više ga je oblikovala od oca. Iako je i sada mogao prizvati njegov miris.

Ono što je bilo neobično u *Ljetu '42* je da je prvo snimljen film, a da je potom Herman Raucher napisao knjigu. Ipak, knjiga se pojavila prije i bila je reklamirana kao *veliki američki roman po kojem je snimljen nezaboravan film!* Intruder je oduvijek znao da je sve prijevara, ali da su mu čak i ovakva sjećanja podignuta na trulom drvu, ispunjavalo ga je nelagodnom.

Osjetio se zarobljen u *multiplexu*, u kojem su se filmovi izmjenjivali zastrašujućom brzinom. Trčao je iz dvorane u dvoranu tražeći Dorothy, a publika je ljutito dobacivala. Neki su ga gađali kokicama. Nije se obazirao, nadajući se da će uskoro stići do kraja. No, kraj je bio *Otok mrtvih*... Splav od kostiju pluta morem krvi... *Gdje si, Dorothy?... Tko će me spasiti? Trebam Vjeru! Trebam Boga... ili barem Boginju! Ne želim nositi teret vlastitog života preko isušenog slanog jezera...*

Odmaknuo se od slike, neugodno svjestan pulsirajuće glavobolje zbog višesatnog rada. Bio je zadovoljan s onim što je vidio. Sve je izgledalo čvrsto, logično i osobno. Böcklin je nestao pod ljubičastim impastom. *Otok mrtvih* zaživio je u samodovoljnoj ljepoti. Pomislio je kako bi se Alisa razveselila ovoj slici. Ona je bila oduvijek najveći obožavatelj njegovog slikarstva.

Atelje je mirisao po uljenoj boji, koja će se danima sušiti. S krova, prekrivenog crijepom, mogao je čuti muklo glasanje golubova, kao i njihovo nervozno kretanje. Izbjegavali su veliki prozor jer je bio odviše sklizak, no ipak ih je mogao ugledati na njegovom rubu. Male sive glave s još manjim znatiželjnim očima.

Na umivaoniku prao je kistove grubim, plavim sapunom za veš. Odbacio je sve sumnje i privezao je čamac u kamenu luku *Otoka mrtvih*. Samo je još trebao naći truplo i prebaciti ga do grobnice usječene u stijeni.

Ples mrtvaca

Pretražujući svakodnevno internet Intruder je našao dosta podataka o Rolandu, no niti jedan ga nije povezivao s ovim gradom, barem ne u posljednjih godinu dana. A Roland je morao biti tu negdje... Pretpostavljao je da ne izlazi po danu, da pažljivo bira mjesta na kojima će se pojaviti, da naručuje hranu, da se barem dijelom maskira. Nije znao što bi poduzeo da mu se približi, a Naručitelj je postajao nestrpljiv. Hranidbeni lanac bio je prekinut.

Odgurnuvši se od stola, zavrtno se na sivom uredskom stolcu s kotačićima. Nasloni za ruke bili su rasklimani, poput njegovih trenutačnih misli. Bio je, što mu se rijetko događalo, nezadovoljan sobom. Ustao se kao da silazi s vrtuljka – Englezi imaju neobičan izraz *merry-go-round* za tu vašaersku atrakciju – i otišao je obuti tamno plave mokasine. Išle su mu dobro uz ultramarin pamučnu majicu i lanene hlače iste boje.

Kako su ga još prije dva dana zvali iz obližnje banke, uzeo je poslovnu torbu, u kojoj je bilo nešto novca i težak pištolj. Prezirao je birokraciju, no poštovao je banke, kao raskošne hramove pohlepe. Spomenike renesansnoj Firenzi... Ili njemačkoj obitelji Fugger... No, da ne bude nesporazuma – Intruder je poštovao svaku egzaktnu pohlepu, prezirao je tek njene euforične oblike.

Uvijek kad bi ušao u klimatizirani prostor banke, zabavljao se idejom *velike pljačke*. Obično je razmišljao o tome stojeći u redu pred šalterom, smješkajući se prema zaštitaru ili sigurnosnoj kameri. No, banke su, zapravo, bile slabašan izazov za čovjeka koji je precizno znao cijenu svakog ljudskog života... I kako je lako naći svoje mjesto u *Plesu mrtvaca*, između dva iskežena kostura.

Stojeći u redu, zajedno s desetak ljudi, zagledao se u pedesetogodišnjaka ispred sebe. U njegovu masivnu, još uvijek znojnu ćelu. Koža mu je bila jako zategnuta preko četvrtaste lubanje i prizivala je D'Annunzijevu opsjednutost glavama bez kose. *The Who* su izvodili pjesmu *Bald Headed Woman*, *Ćelava žena*, u ranim danima svoje pobune. I D'Annunzijeve i rock pobuna završile su jednako – umrtvljene opijatima i besmislenim količinama novca. Sve revolucije započinju prazna želuca u pivnicama, a završavaju kavijarom i bankarskim transakcijama... Ili pljačkama. U oba slučaja revolucija potkrada svoju malobrojnu preživjelu djecu.

Misli su mu brodile pučinom površnosti. Čulo se samo klepetanje jedara i udarci pramca o površinu tamnoplavog mora. S naporom se vratio u stvarnost, zagledavši se prema šalterima. Iza stakla nazirale su se tri moderne *vestalke*, čuvarice vječnog bankarskog plamena, u prozirnim, bolnički čistim košuljama kratkih rukava. Izgledale su patetično slično, istih konzervativnih grudnjaka, frizura, šminke i ogrlica. Pretpostavio je da međusobno izmjenjuju svoje ostarjele, dežmekaste ljubavnike.

Povremeno se čulo tiho udaranje njihovih narukvica o sjajnu površinu ružičasto-crnog granita, na kojem su davale formulare ili novac. Zatim ovjera pečatima. Zrak je bio ohlađen, a ljudi nestrpljivi.

Zaštitar, koji je stajao ponešto sa strane, bio je mlad, no nastojao je ostaviti utisak ozbiljnosti, poput teških mesinganih rukohvata koji su ga okruživali. Dok je promatrao dršku njegovog pištolja, nastojeći odrediti model, odlučno su u banku ušle četiri osobe. Intruder je ugledao paniku na zaštitarevom licu, zatim grč i nemoćno klizanje odbačenog tijela prema zidu. Pucnji su stigli s malom zadržkom.

Ovo je pljačka!

Ćelavi pedesetogodišnjak pao je na koljena i uhvatio se za srce, službenice su sleđeno gledale zamaskirane pljačkaše i njihove kratke strojnice, dok su se redovi ispred šaltera raspršili pokrenuti strahom. Intruder je prečvrsto držao svoju torbu, računajući koliko mu treba vremena da je otvori i izvuče pištolj. Onda je ugledao poznate, tamne oči kroz prorez na crnoj, vojnoj maski i oduštao je od bilo kakve akcije, već je samo oprezno spustio torbu na pod.

Ivan Denisovič uperio je strojnicu prema njemu, a pogled mu je bio sličan teutonskom vitezu neposredno prije zamaha teškom sjekirom. Intruder se znojio, a znoj mu je neugodno mirisao po strahu. Bio je ljut na sebe što nije obratio pažnju na ovu četvoricu dok su bili samo žurne sjenke s druge strane debelog, vanjskog stakla. Topao ljetni dan umrtvio mu je oprez. Može se ubiti zbog prejakog sunca, ali i biti ubijen zbog odviše rashlađenog zraka.

Pljačka je trajala vrlo kratko, no kazaljke velikog zidnog sata sporo su se pomicala, poput tupih noževa koji su zapeli u želatini. Denisovič je bio vođa akcije, siguran u sebe i svoje oružje. Intruder nije volio biti statist u krvavim predstavama, no nije bio u poziciji da bira ulogu. Dok je polupodignutih ruku pratio što se događa, ugledao je, kroz zatvorena ulazna vrata banke, negdje na rubu trga koji je blještao od sunca, kako Roland – ili netko tko mu neobično slični! – žurno zamiče za ugao secesijske zgrade. Dvadesetak metara iza njega, podjednako žurno, no spretnije izbjegavajući prolaznike, slijedila ga je Ines.

Iako nije imao nikakvog razloga za to, Intruder se osjetio znatno bolje. Sigurnije. Pljačka je bila samo sporedna predstava u gradu koji je i sam postao sporedna predstava. Glavni glumci još su bili negdje iza kulisa, iščekujući ulazak. *Neprijatelj još nije pokazao svoje pravo lice...*

Pljačkaši su žurno napustili banku, noseći nekoliko grubih platnenih vreća nabijenih snopovima novčanica. Intruder ih je pratio pogledom. Vidjevši da su nestali u istoj mračnoj ulici kao i Roland i Ines, pomislio je da to možda i nije pravi put za bijeg.

Potom je obratio pažnju na zaštitara, koji je ležao uz zid. Bio je pogođen s više metaka i krvi je bilo posvuda. Najružnija ozljeda bila je od zrna koje mu je otkinulo komadić lubanje i otkrilo nezaštićeni mozak. Pomislio je da mu je duša napustilo tijelo upravo kroz taj otvor i da se sada nevoljko uspinje negdje prema gore.

Debeli, ćelavi pedesetogodišnjak ležao je na podu, boreći se za zrak zbog srčanog udara. Uz njega su klečali ljudi, koji su mu pokušavali pomoći. Između njih nazirale su se samo njegove smeđe cipele potrošenih peta. Službenice

su zvale policiju i hitnu pomoć. Prostor se ispunio užurbanošću i snažnom plimom olakšanja zbog izbjegavanja smrti.

Kako nije želio izgubiti nekoliko sati u beskorisnim razgovorima s policijom, Intruder je prvi napustio banku. Neodlučno se zaputio kući, pretpostavivši da će ga detektivi, ako budu savjesni, potražiti nakon pregleda snimki zaštitnih kamera. No, to se nije dogodilo. Nekoliko dana kasnije shvatio je zašto.

Novine su bile pune fotografija trojice ubijenih pljačkaša, koji su bili pronađeni u skladištu građevinskog materijala. Denisovič nije bio među njima. Novac je nestao. Otpivši gutljaj već gotovo posve ohlađene kave, Intruder se protegnuo i izašao na balkon. Ljeto je bilo ugodno, poput kasnog proljeća. Uhvativši se čvrsto za crvenu metalnu ogradu, nagnuo se preko nje, ne bi li bolje vidio automobile koji su žurili prema centru ili iz njega. Jedan galeb lijeno je proletio samo nekoliko metara od njega, a lastavice su izvodile neobične, užurbane, nepravilne zračne figure nedaleko svog dobrozaštićenog gnijezda u potkrovlju susjedne zgrade.

Intruderu se ukazala stara freska *Ples mrtvaca*, koju je nekoć vidio u zapuštenoj crkvi na groblju. No bila je ponešto izmijenjena. Na čelu je hodao Naručitelj, potom groteskni kostur, za njim Denisovič, pa Roland i Ines... Sebe je ugledao negdje pred kraj, kako se kreće izvedeći nevješte, krute plesne pokrete, oponašajući nasmijanog, krezubog kostura koji ga je čvrsto držao za ruku.

S ulice je dolazio smrad izgorjelog benzina, a netko je, vjerojatno na trećem katu, pripremao doručak pržeći jaja s masnom pancetom.

Dvorac... i njegove sjenke

Pretjerano vesela Ines uspjela ga je nagovoriti da odu do D'Annunzijevog dvorca. Već dugo je dostojanstvena, stroga građevina, dekorirana lavljim glavama, bila provincijski muzej. Obložena pločama vapnenca, podsjećala je na predimenzioniranu grobnicu, iako je bila podignuta u stilu Palladijevih renesansnih vila u Venetu. Arhitekt Alajos Hauszman zamislio je palaču kao konačni dokaz da je Mađarska izašla na *svoj Jadran. Na more, Mađaru! Dosta je Blatnog jezera!*

Obučena u laganu majicu, s otisnutom Debby Harry, pjevačicom grupe *Blondie*, Ines se ponašala poput turističkog vodiča – pričala je agresivno, puno i površno. Uživala je u svojim pričama i kad je bilo očigledno da je najveći dio izmislila tek koji trenutak ranije. Fantazija je cvijetna dekoracija činjenica. Odrastanje bez ljudi uvijek vodi u svijet mašte, jer mozak traži nova iskustva i kad nema događaja.

Gledajući sliku Debby Harry, koja je dijelom pokrivala njene male grudi, prisjetio se posljednjeg susreta s pjevačicom, u nesnosnoj gužvi na aerodromu La Guardia u New Yorku. Izgledala je otežalo i zapušteno, kao da je svoja baka.

Od *Denis* do *Mariae*. Od Playboyeve zečice do debeljuškaste starice. *Žene stare, muškarci sazrijevaju.*

Clem Burke, bubnjar grupe, bio je fanatičan obožavatelj Keitha Moona, no takvo bubnjanje nije se uklapalo u polirani zvuk pop grupe. Putne ikone ne treba vaditi na svakom odmorištu.

Dok su Ines i Intruder prolazili kroz muzejske salone, koji su ostavljali utisak neuredne staretinarnice, ona mu je objašnjavala povijesne događaje, na način ovisnice o spotovima. Puno prejakih boja i preglasna glazba. Spomenula je kako je na maskirane balove dolazio i Fiorello La Guardia, tada službenik američkog imigracijskog ureda, a kasniji dugogodišnji gradonačelnik New Yorka. Ipak, bila je znatno više zaokupljena *Pjesnikom-Komandantom*.

D'Annunzio je bio veliki ljubavnik. Ovdje mu je glavna ljubavnica bila hrvatska pijanistica Bakarić, koja je talijanizirala svoje prezime u Baccara. Samo za njega improvizirala je na ovom klaviru...

Spavao je u sobi nekadašnjeg mađarskog guvernera na gornjem katu... Prostorija je bila prenatrpana raskošnim i nepotrebnim predmetima, no u stalnom polumraku, jer je imao navučene teške, crvene zastore na prozorima. Bio je poput netopira... Ili Nosferatua... Obožavao se kupati u teškim, mirišljavim kupkama. Imao je dva kuhara koji su se natjecali u izmišljanju specijaliteta, te u njihovom raskošnom dekoriranju... Nezavisno od toga često je jeo kvarnerske škampe u mračnoj krčmi u blizini tržnice, koja se zvala „Zlatnom jelenu“, a koju je on preimenovala u „Ornitorinco“... Na talijanskom to je „Čudnovati kljunaš“ – prilično ekstravagantno ime za gostionicu!

Intruder je oprezno koračao, nastojeći izbjeći pretjeranu škripu lakiranog hrastovog parketa. Nije bio siguran zašto je tako obziran: da li zato da ne ometa Ines ili zbog duhova ljudi koji su posljednjih stotinjak godina prolazili istim ovim salonima? Kretao se na onaj način tako drag Alisi, poput svojeglave kućne mačke koja se proračunato umiljava iščekujući hranu. On je slijedio Ines jer mu je obećala da će ga upoznati s čovjekom koji, navodno, zna gdje je Roland.

Znao je da idu prema bijelom salonu, u kojem je posljednji put bio pred dvadesetak godina, na predstavljanju knjige *Kako čitati grad*. Tada je, uglavnom, promatrao dvije mlade kazališne glumice koje su čitale fragmente iz te elegične zbirke povijesnih eseja. Jedna je izgledala poput crnog, a druga poput bijelog labuda. Nije shvatio zašto. Nikad ih poslije više nije vidio. Pretpostavio je da su dramatično ostarjele. No, knjiga je dobro podnosila vrijeme... Nezavisno od svojih brojnih nepreciznosti... Strast kojom je napisana spašavala ju je od zaborava.

Glavni D'Annunzijeve čovjek u ovoj palači bio je Guido Keller, porijeklom švicarski barun, pilot as iz prvog svjetskog rata, ovisnik o kokainu i uzbuđenjima... On je iza zgrade imao kavez s orlovima koje je držao kao kućne ljubimce...

A ovdje je bila radna soba besmrtnog Pjesnika!...

Bijeli salon bio je izdužen, a otvarao se bočno, s troje vratiju, prema balkonu, s kojeg se D'Annunzio nadahnuto obraćao sljedbenicima. To je, zapravo,

jedan od najvažnijih balkona europske povijesti – na njemu se i sada mogao osjetiti dah ranog totalitarizma.

U sredini raskošno ukrašene prostorije bio je kamin od kararskog mramora. Bijelo-zlatni, rezbareni namještaj bio je u stilu Louis XV., no dominirao je stakleni, barokni, murano-luster, koji se preljevao u bezbrojnim nijansama od čisto bijele do intenzivne plave boje.

Kad je regularna talijanska vojska odlučila izbaciti Pjesnika iz grada, s bojnog broda „Andrea Doria” gađali su ovu zgradu. Treća granata pogodila je točno njegov radni stol, koji je stajao tamo, ispred posljednjeg prozora. Krhotine su rasjekle D’Annunziju glavu – ništa ozbiljno, no bilo je dosta krvi! – a on je, u šoku, teturao po zgradi i zatim otišao do Kellerovih orlova. Nitko nije znao zašto je to napravio i njegovim ljudima trebalo je neko vrijeme da mu objasne što se događa.

Ubrzo je napustio ovaj grad i postao je osamljenik s jezera Garda... Moralna vertikala fašističke revolucije... No to sam ti već pričala!

Pomislilo je da je zaista teško voljeti ovaj grad sa svim njegovim rokoko pričama. Previše jučerašnjice za dobro jutro, previše košmara za laku noć! To ga je zamaralo podjednako kao što ga je zamarala Ines, *Šeherezada iz predgrada*. Ubaciš novčić i ona ovlada prostorom. *Juke-box princeza*.

Jedan izložak privukao mu je pažnju. Od drva bili su izrezbareni *Vrag i zaručnica*, posve realistično, obučeni u šarene barokne kostime. Samo je venecijanski rezbar mogao tako pomno prikazati Gospodara tame. Onaj koji stoji iza svega izgledao je ozbiljno i predano dok je zaručnici, nešto – čega već odavno nema! – stavljao na dlan. D’Annunzio je bio pokretač zla, na jedan romantičan, dendijevski način, no ipak je Sotona stajao iza svega. Nježni cvijet fašizma procvjetao je prvo u ovom gradu – štoviše u ovom salonu i na ovom balkonu! – a potom su ga Mussolini i Hitler zasadili u svojim dvorištima. *Fašističkim Maršem na Rim okupiti naciste u Nürnbergu*. D’Annunzio je bio prije, a suđenja poslije. Opet u Nürnbergu...

U jednom trenutku učinilo mu se da se Vrag pomaknuo. Pretpostavio je da je vanjsko svjetlo, koje se s naporom provlačilo između poluspuštenih roleta, krivo za iluziju. Gotovo istovremeno, kroz vrata s druge strane salona, ušao je starac. Hodao je teško, oslonjen o crni, lakirani štap. Kad im je napokon prišao, pokušao se osmjehnuti, no preduboke bore progutale su dobronamjernost. Lice mu je izgledalo poput kore hrasta na kojoj je medvjed ostavio tragove svojih pandži.

Govorio je teško i nerazgovjetno. Iako mu je Ines spomenula Rolanda, on je slijedio svoje misli. Zvao se Vatroslav Cihlar. Rodio se u Senju prije puno godina. Živio je nemirno i nesolidno, stalno mijenjajući gradove i države. Među prvima u svijetu pisao je o opasnostima od talijanskog fašizma i njemačkog nacizma. Sa sjetom se prisjetio i kako je odlazio na čaj kod Thomasa Manna... *i to 1929., one godine kad je dobio Nobelovu nagradu za književnost!*

Pričao je i kako je završio u berlinskom zatvoru nakon paljevine Reichstaga, te kako se tamo susretao s bugarskim komunistom Georgijem Dimitrovom i

vođom SA-odreda Ernstom Röhmmom. Intruder ga je povremeno slušao zainteresirano, no kako je vrijeme prolazilo, tako mu je pažnja padala. Pomislio je kako u ovom gradu svi znaju odviše priča.

Zagledao se u ogledalo, negdje iza starca, tražeći oštećenja na izrezbarenom, pozlaćenom okviru. U jednom trenutku učinilo mu se da je opazio četvrti odraz – muškarca s pilotskom jaknom i kapom, koji je u ruci držao kartu as srce. Osvrnuo se, no u salonu ih je bilo samo troje.

Vrijeme je prolazilo, a starac je i dalje govorio o davnim danima. Spominjao je drugi svjetski rat, sumorno poraće, pad u političku nemilost. S rezignacijom je primijetio da je u svim režimima previše pričao – *kao što to vjerojatno i sada čini!* – i da je stalno bio u izgnanstvima, po logorima i u zatvorima. Zastao je, zagledavši se u Intrudera poluslijepim, nekad plavim očima. U njima je bilo nešto od njegovih čeških predaka.

Niste me baš pažljivo slušali... Da jeste, shvatili biste zašto smo ovdje... Ovako ću vam samo dati adresu na kojoj ćete možda pronaći Rolanda... Njegova majka me je jednom, kad sam bio na dnu, primila u svoj stan... Tada sam upoznao i malog Rolanda... On je izgubljeni nesretnik koji nikad neće naći svoj mir... Pretpostavljam da je sada negdje u Brazilu ili Čileu... No, ako je u Rijeci, ovo je adresa na kojoj bi trebao biti... Ostavio je na vratima djevojačko prezime majke, iako je ona mrtva desetljećima... Bila je sjajna žena...

Intruder je sumnjičavo uzeo papir na kojem je olovkom, prilično nečitko, bilo nešto napisano i uljudno se zahvalio. Cihlar se još jednom pokušao nasmiješiti, no mišići lica nisu ga slušali. Stoljeće je bilo okrutno. Dao im je znak rukom da mogu otići. On je izgledao kao da će ostati još neko vrijeme. Intruder ga je zamislio na rubu doverskih bijelih klifova. Njegova sutrašnjica bila je duboki ponor, koji će ga stići, čak i ako žurno krene prema valovitim, zelenim brežuljcima. More je podlokavalo vapnenačke stijene brže no što je starac mogao hodati.

Na stepeništu ispred muzeja Intruder je zastao, pokušavajući si predočiti D'Annunzia kako se s balkona-terase, oslonjenog na široke stupove povezane lukovima, obraća uskomešanoj masi. Njegova figura bila je sitna, no njegov glas imao je uvjerljivost Thorovog čekića. Šteta što je govorništvo kazališna, a ne literarna vještina, pa mu knjige ostaju na policama knjižnica... Nepročitane...

Gledajući u posve drugom pravcu, Ines se sagnula i dignula s tla požutjelu igraču kartu as srce.

Nevjerojatno!... Znaš da je Guido Keller bio poznat kao „As srce“?!... Taj simbol imao je na svom avionu u prvom svjetskom ratu, dok je letio u eskadrili Francesca Baracce...

Sveti ulazak

Barun Guido Keller slušao je D'Annunzia i nije shvaćao što je problem. Pogledao je na sat: do ponoći je bilo pet minuta, a još se ništa nisu dogovorili. Pjesnik je bio odviše slikovit, pompozan, nesređen, u vrućici. Povišena temperatura mučila ga je već dva dana. Govorio je o velikim izazovima, što je zvučalo neobično u Ronchiju, usred ničega. To malo mjesto na cesti od Venecije prema Trstu bilo je poznato samo po Guglielmu Oberdanku, tragično stradalom tršćanskom borcu protiv cara Franje Josipa. Zamorni monolog prekinuo je bojničnik Reina, koji je bučno ušao u slabo osvijetljenu prostoriju. Čizme su mu bile prašnjave, a geste pretjerane. Rado je oponašao Vođu.

Izdani smo!... Nema nigdje kamiona s kojima smo trebali krenuti... Netko je u Rimu sabotirao cijelu akciju!

D'Annunzio je skrušeno sjeo na jednostavan metalni krevet, koji je zaškripio pod njegovih pedesetak kilograma. Bolio ga je jedan od donjih zuba na desnoj strani – što je bio loš znak, no Gatara mu je rekla da mora ući u Grad 12. rujna. Još je bilo par minuta do tog datuma, koji nikako nije želi propustiti. Zvijezde su bile uz njega, a već je poslao i telegram Mussoliniju. Poruka je bila dostojna Cezara: *Kocka je bačena!* – no nije odgovaralo satima mučnog iščekivanja.

Keller je stisnuo nosnice s dva prsta – uvijek se bojao da će netko vidjeti tragove kokaina! – zagladio njegovane brkove i bradicu i zamišljeno izašao na dvorište. Mjesec je podsjećao na starorimski srebrni tanjur svojim plemenitim, blijedim sjajem. Noć je bila kasnoljetno topla. Ušao je u spavaonicu u kojoj su svi bili budni. Sve je smrdilo po znoju i prljavim čarapama. Zabavljani kartanjem i glasnim dobacivanjima, arđiti ga nisu odmah ni opazili. Iako nisu bili regularna postrojba, ipak su, uz ponešto komešanja, zauzeli stav mirno. Poštovali su više Kellera kao hrabrog pilota, no kao nadređenog časnika. D'Annunzio ih je zbunjivao, a Keller ih je vodio.

I tu noć slijedili su ga u preuzimanju dvadeset i šest kamiona iz tri kilometra udaljene vojarne. Keller je sve dogovorio s dežurnim časnikom, koji je bio obožavatelj D'Annunzia, *božanskog pjesnika*, pa je počeo recitirati stihove iz *Lađe*. Barun ga je prekinuo, objašnjavajući nestrpljivost potrebom da se djeluje najbrže što se može. *Povijest ne čeka!*

Ostatak vedre noći dvjestotinjak sardinijskih grenadira, koji su poželjeli uzeti nagradu za sve dane straha, dosade i blata u svjetskom ratu, proveli su u napetom iščekivanju. Iako ih je Keller uvjeravao da je sve dogovoreno i da neće biti borbe, ipak nije bilo posve jasno što ih čeka na kraju višesatne vožnje prašnjavom cestom. Ni D'Annunzio nije spavao mirno. U Gradu je bio samo jednom, i to pred točno dvanaest godina. Od tada se moralo puno toga promijeniti.

Utonuo je u sjećanja. Došao je u rujnu 1907. na Kvarner, zajedno s glumcem Ferucciom Garavagliom. Odsjeli su u elegantnom hotelu *Europa*, u sobi koja je gledala na užurbanu luku prepunu parobroda. U salonu na prvom katu, prelistavao je dnevnik *La Bilanciu* i znatiželjno je slušao razgovore ljudi za susjednim stolovima. Većina je govorila mađarski, poneki njemački, a konobari su međusobno razgovarali na hrvatskom. Nigdje nije uspijevao razaznati melodioznost talijanskog jezika, kojem je dao novo bogatstvo, skidanjem prašine sa davno zaboravljenih fraza. Pogled mu je klizio i po nizu uljenih slika golih *putta*, utisnutih u udubine između štukatura.

Potom je došao Garavaglia i predstavio mu gradonačelnika Via, te uglednog kirurga Grossicha. Odložio je novine na stol. U takvom društvu D'Annunzio je povratio samopouzdanje – opet je postao Pjesnik koji će za Italiju dobiti ne samo Jadran, već i Sredozemlje. Riječima... ili oružjem. Bio je sjajan prateći Garavagliu u recitiranju fragmenata svoje programske dramske poeme *La Nave*. Garavaglia je bio najbolji talijanski glumac u tom trenutku, no D'Annunzio ga je mogao natkriliti u dramatičnoj patetičnosti. Ipak su stihovi bili isklesani u njegovoj duši.

Istu predstavu ponovili su i navečer. Iako je sjedio u svečanoj loži, odmah uz pozornicu, kazalište mu se nije dopalo. Odviše mu je mirisalo po Beču, po Franji Josipu, po Ringu, po Felneru i Hellmeru. I alegorijske slike oko velikog lustera, prizivale su ranog Klimta, a to nije bilo ono što je očekivao. Nije imalo ni boju, ni okus Italije. Previše kobasica i kiselog kupusa, premalo makarona, pelata i bosiljka...

Na dogovorenom mjestu Garavaglia je zastao, a D'Annunzio se ustao i svojim prodornim glasom ovladao gledalištem. Publika je nekoliko trenutaka bila zbunjena, no potom je svaki ulomak ispratila ovacijama. Patetično recitiranje stihova *Lade* pretvorilo se u odu talijanstvu.

No kako će se grad ponašati danas, 12. rujna 1919. godine? Rat je bio krvav, Austro-Ugarska je nestala, a novorođena Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca pokušavala je, ne naročito uvjerljivo, kontrolirati situaciju na zapadnim granicama. Nelagoda zbog pothvata koji je cijelo vrijeme bio na rubu raspada, naglo je nestala kad je shvatio koliko mu se dobrovoljaca priključilo putem. Pred Gradom ih je dočekao i Giovanni Host Venturi sa svoje tri satnije, i D'Annunzio je bio siguran da sve ide najbolje što može.

U jedanaest sati šareno društvo odmetnutih vojnika zauzelo je nebranjeni Grad. Prašnja vojska bila je dočekana cvijećem, pjesmom i uzvicima oduševljenja, kako se i dočekuju oni koje predvodi Pjesnik u crvenom kabrioletu. D'Annunzio, iscrpljen od vožnje ka neizvjesnosti, prepustio je rješavanje svih tehničkih pitanja svom *akcionom tajniku* Kelleru, a sam se povukao u istu sobu hotela *Europa*, u kojoj je odsjeo i 1907. godine. Uvijek je bio spreman ulagivati se Sudbini.

Pogled na luku ispunjavao ga je ugodom zbog uspjeha koji je smatrao samo prvim korakom u zauzimanju...Zadra...Cijele Dalmacije... I potom Rima... Kocka je zaista bila bačena, no možda će prepustiti i Mussoliniju ponešto slave.

Guido Keller sve je dogovorio s ostarjelim doktorom Grossichem, cijelo vrijeme znatiželjno promatrajući njegovu predugu, bečku bradu. Pomislio je da doktor izgleda odviše slavenski za pravog Talijana, kao i da mu je jezik prepun austrijskih i hrvatskih prizvuka, no morao je priznati da je bio djelotvoran. Na jedan austrougarski način.

Vrlo brzo je u nekadašnjoj palači mađarskog guvernera napravio novi raspored, određivši gdje će biti spavaća, a gdje radna soba D'Annunzia. Potom je naredio vojnicima da izvjesu talijanske zastave, pri čemu je najveću dao spustiti preko balkona do stepeništa u podnožju. Oslonjen o hrapavu, kamenu ogradu, zagledan prema moru koje se naziralo iznad krovova, prvi put je osjetio određenu sumnju u cijeli ovaj poduhvat. U ovaj *Sveti ulazak*, kako ga je nazvao Pjesnik dok su žene bacale cvijeće prema njemu. Bilo je uzbudljivo, no nije bilo herojsko. Osjetio je nelagodu, kao lopov uhvaćen u krađi lažnog srebra.

D'Annunzijev govor, koji je započeo u pet sati poslije podne, pred tridesetak tisuća oduševljenih ljudi, pratio je stojeći malo iza njega. Uglavnom mu je gledao čelavi potiljak. Morao se diviti Pjesniku i njegovom osjećaju za poigravanje s masom. Kontrolirao je svaki poklik, uzdah, pokret ruku. A glas mu se uzdizao poput Dedala ka još uvijek visokom suncu. Vosak se nije topio, iako su mu riječi dodirivale nebeske sfere...

U bezumnom i kukavičkom svijetu, ovaj grad danas predstavlja simbol slobode. U bezumnom i kukavičkom svijetu, ovaj grad je jedna jedina čista činjenica! Ovaj grad je jedna jedina istina! Ovaj grad je jedna jedina ljubav! Ovaj grad je poput blještave svjetiljke što sja nasred oceana podlosti!

Keller je zavukao ruku u džep hlača i napipao skupi koštani češalj. Izvukao ga je i provukao kroz valovitu, razbarušenu, nauljenu kosu. Ipak je on bio barun Keller von Kellerer. Ako je morao živjeti povijest, želio je da mu frizura bude besprijekorna. Potom se približio ogradi balkona i počeo bacati igraće karte as srce. *Vrijeme pripada onima koji ga uzmu.*

Davor Vidas

Modruš, grad na putu

Modrušu dajemo trajno naslov grada
Papa Pio II, lipanj 1460. godine

Proljetni dan, punih petsto i pedeset godina kasnije. Sa starih zidina, zadnjih ostataka utvrde što je, sazdana na živoj stijeni, nekoć stajala na visokom brijegu čudesnog oblika, lanjske se zime odronilo još desetak metara zida. Kamenje se rasulo posvuda niz strmi brijeg. Dio se zaustavio u grmlju po padini, a nešto se odvaljalo sve do zavojite ceste koja u podnožju brijega, omeđena drvoredom lipa što su ih mještani prije pedeset godina svojim rukama zasadili u ono poslijeratno doba, vodi prema crkvi Svetog Trojstva.

„Nisu to bili zidovi nabacani samo tako, na brzinu. Tu se vidi kako je to bilo majstorski zidano, na rimski način, u *riblju kost*, kako su zvali taj način gradnje zidina: red kamenja koso na jednu stranu, iznad toga horizontalni red, pa onda koso na drugu stranu, pa opet red horizontalno... A vidiš i sam koliko su to jake i debele zidine bile... I nitko ih nije uspio osvojiti, ne samo Turci nego ni ovi nakon njih, ma niti jedni”, govorio je Nikola, vodeći me po vrhu stožastog brijega i pokazujući ostatke nekoć prostrane srednjovjekovne modruške utvrde Tržan, čije se visoko podignute krhotine i dan danas dobro vide iz daljine – pa i s nove autoceste između Zagreba i Splita, kojom svi samo projure kroz ovaj stari kraj, najčešće vozeći petkom prema moru i vraćajući se s mora, nedjeljom.

„Samo je još ovaj ovdje zid ostao s prozorima, drugo su sve tek zidine, bez osobitih detalja... a svako toliko se i s njih nešto odlomi pa padne, kao ono lani kad se survalo, bit će, dobrih sto pedeset kubika”, nastavio je Nikola, pokazujući mi kamenje rasuto uokolo.

„Koliko stanovnika danas ovdje ima?”, upitam ga, gledajući prema malom, skladno smještenom zaselku pod brijegom.

„Tu u Gornjem Modrušu ima... čekaj da vidim”, započne Nikola, na prstima brojeći jednog po jednog, ponavljajući pritom poneko ime: „Njih je dvoje starih, pa onda Joso, on živi sam... tamo u onoj kući stari Mile, Ruža žena mu... onamo je još dvoje, i sin im, Ivan... Kad se sve zbroji, ima točno... osamnaest. I još jedan pas, da, i jedan turist, izgradio vikendicu pa ponekad dođe, roditelji su mu bili iz ovog kraja. Osamnaest stalnih stanovnika, toliko ih je danas.”

„Osamnaest...”, ponovim, začuvši kako Nikola i dalje govori.

„Dolje je, eno, škola... ove godine ima dva đaka. Ali, lani ih je bilo četvero”, doda potihom, kao da se ispričava što u školi nema više đaka. „I nagodinu će ih opet biti četvero, jer će dvoje krenuti u prvi razred,” reče, učinilo mi se, s nešto olakšanja u glasu. „Bit će onda učiteljica – jako zaposlena! Još je u onom ratu, tamo četrdeset i druge, na sam Dušni dan, kao i cijelo mjesto, čak s crkvom, bila zapaljena i zgrada škole, pa nikad kasnije obnovljena... A sad je, evo, već i ova pomoćna kuća, nekadašnji učiteljski dom, gdje je škola poslije rata bila ‘privremeno’ smještena, odavno postala prevelika. Nema više djece, ni za prste jedne ruke za nabrojati.”

„Osamnaest stanovnika... a Modrušu je, papinskom bulom, bio priznat trajni naslov grada... No, kasnije i nije bilo neke druge bule, koja bi mu taj status oduzela, zar ne? Onda je, moguće, ovo pod nama, tu u dolini, sada najmanji grad na svijetu? Kao Hum u Istri koji ima, tu negdje, sličan broj stanovnika, ne znam točno koliko, ali...”, započnem, a Nikola me naglo prekine.

„Možda u svijetu i jest, tko zna, ali Modruš sigurno ni u današnjoj Hrvatskoj nije grad. Ovdje je tako kako jest. Dvadesetprvo stoljeće, a ni vodovod tu, u mjestu, još nije proveden, imali mi prema buli status grada ili ne. Jednostavno, tako je kako se vidi – u tom našem, kažeš, *trajnom gradu*”, doda Nikola.

„A nekoć?”, upitam ga, promatrajući s brijega široku dolinu, u kojoj se kroz tujanj mnogih stoljeća prolilo tako puni krvi i još isplakalo nebrojenih suza, ali koja je danas, obasjana proljetnim suncem, sjala pod nama tihim mirom staroga zlata.

„Nekoć?!”, ponovi glasno Nikola, kao da želi da se ta riječ – *nekoć* – začuje u odjeku po svim ovim brdima i dolinama. „Nekoć ovdje dolje jest bio grad, o da, *civitas*, i to kakav! Deset je crkvi ovdje bilo... odavde mogu pokazati, sve jednu po jednu, gdje je koja stajala. A živjelo je tu najmanje tri-četiri, neki kažu čak i do pet ili šest tisuća ljudi. I sve to u petnaestom stoljeću! Imati tada nekoliko tisuća stanovnika, uređeni grad s okolicom od trideset i nešto mjesta, sa svojim vlastitim urbarom – *Urbarom modruškim* – još tamo 1486. godine, to je bilo...”

„... kao Karlovac danas?”, upitam, uspoređujući petsto godina poslije.

„Ma bit će ipak više od toga, a i važnije... ali, bilo pa prošlo”, reče Nikola.

„Nije, valjda, prošlo samo tako?”, primijetim.

„Nije samo tako!”, odsječe Nikola. „Bili smo uvijek na putu, na važnom pravcu. Zato je Modruš nekoć bio među najvećim i najvažnijim hrvatskim

gradovima. A zato, bit će valjda, danas malo tko uopće zna, da tu postoji neki Modruš... još manje za njegovu povijest, koliko god slavna u davno doba bila, a kamoli za ovu našu, ovakvu današnjicu.”

Pogled s vrha brijega seže daleko, na sve strane. Čini se kao da su se, tu ispod nas, širom otvorile središnje stranice nekog lijepo iscrtanog geografskog atlasa.

„Što se ono vidi, između planina, tamo u daljini?”, upitam ga, rukom pokazujući prema gorskom prijevoju nad kojim se, iz tamnog oblaka, spuštao gusti snop kiše. Drugdje je bilo vedro, no taj se je crni oblak, činilo se, polako primicao.

„Ono je Kapela, prije se to zvalo Gvozd. Ali, to je bilo davno... A onamo, vidiš, išla je linija do kuda su došli. Ista ona linija preko koje, na ovu stranu, nikad nije bilo tursko, i preko koje nisu prešli ni u ovom zadnjem ratu”, pokazivao mi je Nikola, dlanom polako prateći kroz udolinu, kao da blagim pokretom označava neku zamišljenu, začaranu zonu. „Prometni pravac, eto što je, i nekoć i sada. Pa i danas onamo, ispod Kapele, ide autocesta, kroz najdulji tunel u Hrvatskoj... zove se *Mala Kapela*, taj tunel... Nema tu velike mudrosti, ovaj je kraj bio strateški važan, nisu ni Turci tek samo tako ovdje zaposjedali. Tko je tada nadzirao cestu za Modruš, držao je pravac od Senja do Zagreba. Ni priroda ni ljudi ne promijene se puno ni u četiristo, petsto godina... a kamo će tek u dvadeset, ili pedeset, šezdeset.”

„Priroda je u nas uvijek bila lijepa, prelijepa – a rat je uvijek bio stravičan, nepojmljivo okrutan”, dodam, gledajući kako se tmurni oblak razvlači nad Kapelom, kao da se nad njom nadvio neki rašireni crni plašt.

„I uvijek ga je bilo, uz samo kratke razmake. Koliko god tko ovdje pamti... red mira, red rata. Čovjek živi svoj život i radi svoje, a onda novi rat odjednom bukne. Kad je ono, prije dvadesetak godina, krenulo, pitao sam se, čiji je to sada rat... što da u njem radim, jel' to moj rat”, reče mi Nikola, pokazujući prema polju u daljini.

„Vidiš ono tamo polje?”, upita me. „Sve je išlo brzo. Rekli su mi da ćemo se rasporediti, da ja neka tamo stanem i čuvam s oružjem... nije bilo, nego puška.”

„Tamo, gdje je ono, suncem osvjetljeno polje, onamo prema šumi?”

„Da, točno tamo. Kad sam ondje došao na položaj, bilo je to blizu grma, gdje je moj stari, Mate, umro. Cijeli je život to polje obrađivao. Naslijedio ga od djeda, a on od oca mu... od davnine to imamo. Koliko sam samo puta onamo prošao, još kao dijete kad bih s Matom, ocem mojim, dolazio na kolima. Tek kad sam se, s puškom u ruci, našao pokraj toga grma... tek mi je tada postalo jasno, da je to i moj rat, da ne stojim ja tu slučajno, na nekoj ili nečijoj tuđoj pustopoljini.”

„A ovdje, u Modrušu, jesu li i tu bile borbe?”, upitam Nikolu.

„Onamo, malo niže na brijegu, bili smo izgradili uporište, osmatračnicu odakle se branilo. Evo, tu se ispod vidi gdje je to bilo. Nisu do ovamo došli...”

pa kad ni Turci nisu nikad uspjeli Tržan osvojiti, gdje će tek ovi drugi?! Dolažili su kod njih, zvali smo ih 'vikend-vojnici'; dođe petkom, odlazi u nedjelju. Dovožili ih autobusima, bilo je to organizirano... Ali, mi smo branili svoje. Mi se ovdje već stoljećima branimo. Vazda smo nekome na putu."

Ostaci ostataka ruševina Tržana, nikad osvojene modruške utvrde, stoje danas poput zadnjih krhotina krune na vrhu doista čudesnog brijega, koji kao da je iznikao ovdje samo zato da se na njemu podigne gradina na jedinstvenom položaju. Modruška utvrda nije, stoljeće za stoljećem, pala pred osvajačima. Tržanske zidine padaju ipak ovih dana, mrvljene protekom vremena, rastakane nebrigom naše današnjice za ono, na čemu je i ona sama, mukotrpno i dugotrajno, sazdana.

Kako je uopće nastao Modruš? Zašto za njega danas malo tko zna – u ovim danima u kojima, sa starih zidina, malo pomalo, u tišini otpada kamen po kamen?

Od pamtivijeka je ovuda, preko prijevoja između današnje Velike i Male Kapele, prolazio put s jadranske obale za unutrašnjost. Promet i trgovina tuda su išli od onog vremena od kojeg se na istočnoj obali Jadrana, tim tisućljetnim – ali i današnjim – vratima prema kontinentalnim krajevima Srednje Europe, razvija transport morem. Taj se položaj istočne obale Jadrana te, u odnosu na zapadno zaleđe, osobito dobro smještenog njezina sjevernog dijela, vidi na svakoj geografskoj karti Europe. Vidi se, štoviše, vrlo jasno i na poledini bilo koje današnje novčanice od 5, 10, 20, 50, 100, 200 ili 500 eura: na svima njima duboka usječenost Jadranskoga mora u europsko kopno, i stoga velika važnost istočne obale Jadrana kojoj gravitiraju mnoge druge zemlje u zaleđu, tako lako dolazi do izražaja – povezujući odmah taj položaj s ilustracijom mosta, što je simbol na istoj toj poledini svih novčanica eura, smješten lijevo iznad ilustracije geografske karte. Jadransko more, a time i luke nanizane na njegovoj istočnoj obali, polazišne su točke brojnih *mostova* koji odavde vode u mnoga odredišta danas razvijene Srednje Europe. U suvremenosti su to energetske, odnosno naftne, plinske i drugi strateški transportni pravci; mnogi su današnji 'mostovi' – tek cijevi provedene ispod zemlje. Nekoć je jedan od najvažnijih *mostova* vodio – put Modruša kao njegova blistavog mostobrana. Roba po putu je bila drukčija, no strateški pravci već su tada bili vrlo slični današnjima.

Tisućama se godina između Jadrana i unutrašnjosti putovalo preko toga gorskog prijevoja. Još davno, prije no što je, tisuću tristo šezdesetih, tamo osnovan pavlinski samostan s kapelom Svetog Nikole Putnika, po kojoj su vjerojatno zatim i nazvane Velika i Mala Kapela, preko tog su prijevoja (tada zvanog Gvozd) između unutrašnjosti i mora išli prvi Hrvati u ovim krajevima. Nakon njih, s morske su strane stigli vjerski pastiri, pa mletački trgovci, dvorski namjesnici... A prije dolaska Hrvata, taj su put utabale rimske legije. Prije njih, raskršćivalo ga je ilirsko stanovništvo; narod Japoda, koji je doista u pradavno doba, još oko tisuću godina prije nove ere, nastanjivao velebitske obronke, ostavivši za sobom brojne tragove i u modruškom kraju... Svi su

oni utirali, razvijali i učvršćivali put koji je s vremenom postao – *most*, isprva nastanku moći, stvaranju blagostanja, jačanju vjere i širenju kulture. Kasnije će istim tim putem proći užas i smrt, poharavši sve do Senja. I onda će se vraćati ovamo, iznova i iznova, pa i do najnovijeg doba. No sve je to bilo poslije, nad tim ćemo tek morati žaliti. U davnini, počelo je drukčije.

Sredinom trinaestog stoljeća put doživljava svoj pravi procvat. Kralj Bela III. (ugarski, IV) tada je povjerio krčkim knezovima čuvanje te vitalno važne prometnice, kroz „šumu zvanu Gvozd prema moru”. Jer da, nekoliko godina prije, nije bilo tih knezova (dvjesta godina kasnije poznatijih pod zvučnim, uglednim prezimenom: Frankapani, pa Frankopani), pitanje je kako bi se stvari dalje razvijale. Oni su se tada istakli u borbi i obrani kraljevstva, a Beli pružili pomoć i utočište nakon što su 1241. na nj navalili Tatari. Kralj Bela se tada pred Tatarima sklonio u Hrvatsku, odnosno, kako je pred papom Leonom X. kasnije govorio modruški biskup, Šimun Kožičić Benja, Bela je „iz kraljevstva protjeran, bježao u primorska skloništa”. Iz istog iskaza čitamo da mu Frankopani:

„dadoše na dar 24 tisuće maraka obrađenog zlata i srebra. Tom se pomoći oporavi i sakupi svoje pa ponajviše uz pomoć frankopanskih četa suzbi tatarski bijes i uništivši u jednoj bitki njihova zapovjednika i njih mnogo tisuća malo kasnije ponovo zadobi izgubljeno kraljevstvo”.

Braća Bartol, Fridrik, Ivan i Vid šire u to vrijeme svoju vlast s otoka Krka na kopno, kao knezovi modruški i vinodolski. No, doista velik datum, i za Frankopane i za Hrvatsku, bio je 5. travnja 1251. godine. Na taj su dan, tvrde povjesničari, ispravom Bele III., oni postali čuvarima modruškoga puta. Na jadranskom je kraju puta bio Senj, tada još pod templarima; ključna točka na putu u unutrašnjost bio je, odmah nakon prelaska gorskog prijevoja – Modruš (sve do potkraj 15. stoljeća glavno sjedište knezova Frankopana); a dalje u unutrašnjost put je vodio preko Zagreba, te se odatle otvarao pristup drugdje: sjeverozapadno prema Austriji, sjeveroistočno prema Ugarskoj, istočno prema Slavoniji.

Okolnosti su bile promjenljive, kao i uvijek između Jadrana na jugu i Drave (pa i Mure) na sjeveru, a pogotovo u onom dijelu južnije od Save, kao i ‘magle što skriva Unu’, s druge strane. Bizant je, još tamo od Justinijanovih pobjeda u šestom stoljeću, dugo vladao jadranskim prostorom. U razdobljima od sredine devetog pa do kraja desetog stoljeća, i Hrvatska je postala pomorski jaka na Jadranu. Ali, nakon pada Istočnog carstva, po križarskom zauzimanju Carigrada 1204. godine, a postupno već i ranije, iza istočne je obale Jadrana nestalo dovoljno velike, a teritorijalno čvršće usidrene sile. Tu su sada, politički ujedinjeni s ugarskim kraljevima, bili Hrvati – no, tadašnji velikaši su bili u trajnim međusobnim zavadama, a ujedno djelovali u čestoj opstrukciji kraljevske vlasti. Oslobađa se prostor za Veneciju, do tada već izrasla u pomorsku silu, koja

odmah postavlja 'vlasnička prava' na cijelo Jadransko more. I ranije je Venecija, nerijetko koristeći neslogu tadašnjih hrvatskih vladara, makar privremeno uspijevala steći vlast nad nekima od hrvatskih gradova na istočnoj obali Jadrana – kao nad Biogradom, što joj je pošlo za rukom 1000-te godine. No, kasnije Venecija sustavno osvaja kontrolu nad, redom, mnogim istočnojadranskim otocima, ali i nekim obalnim gradovima, ne toliko zbog pukih teritorijalnih stjecanja nego prije svega zato da bi, s obzirom na konfiguraciju obale i otočni lanac uz nju, osigurala svoju premoćnu vlast nad jadranskom (trgovačkom) plovidbom. Venecijanski teolozi i pravni pisci zatim će tumačiti da pravo Venecije nad cijelim Jadranom nije stečeno, nego da postoji od iskona, prirodno i oduvijek njeno. *Dominium maris Adriatici – culphus Venetiarum*.

Ipak, luke u unutrašnjem, otocima duboko zatvorenom dijelu sjeverne obale, poput dobro smještenog Senja, nisu Veneciji bile od izravnog interesa – no bilo joj je vrlo važno da se na toj obali ne pojavi opet neka nova, značajnija i veća sila. S vremenom će se pokazati da je kneževska, frankopanska vlast bila dovoljno jaka da taj kraj drži u relativnom miru, ali i dovoljno slaba da ničime ne zaprijeti venecijanskoj dominaciji na glavnim jadranskim plovidbenim pravcima.

Na knezovima je opet, po ispravi Bele III., još od te 1251. bilo da brinu za sigurnost putnika i nesmetano odvijanje tranzita robe na cesti koja je, od mora u unutrašnjost, vodila kroz Modruš. Ako bi tu razbojnici nekom trgovcu što učinili, odgovorni za nastalu štetu bili su knezovi, Frankopani. Za uzvrat, ubirali su prihode tridesetnice...

Zatim su, već 1271., ojačani knezovi od templara uspjeli preuzeti Senj, od tog doba najvažniju luku u ugarsko-hrvatskom kraljevstvu. Preko Senja se tada iz Hrvatske i Ugarske izvozilo razne sirovine, uglavnom željezo, olovo i druge metale, a k tome iz Slavonije, putem kroz Modruš, svinje, goveda, meso i kožu – a uvozilo se najviše iz ili preko Venecije: vino, ulje, sol, začine, egzotično voće poput dinja i naranči, tekstil i raznu luksuznu robu... Modruš je u svemu tome cvjetao: razvijala se ne samo kneževska vlast, nego i zanati, usluge, a u trajnom prometu između obale i kontinenta neprestano su dolazili i novi impulsi. Vlast nad Kapelom omogućavala je kontrolu pristupa iz unutrašnjosti na sjeverni Jadran, sve do Istre i, dalje, sjeverne Italije. Vlast nad Senjom, s morske strane, i Modrušom s ove druge, unutarnje strane gorskog masiva, omogućavala je onome tko vlada tim točkama i sve veću gospodarsku snagu. Razvijala se trgovina, ali i kultura. Crkvena vlast je u Modrušu našla svoje važno uporišno mjesto, pa se tu župa, koja se spominje još od davnine, osobito razvija i često navodi u dokumentima iz 13. i 14. stoljeća.

Moć Frankopana – vladara i stražara tada prevažnog modruškog puta – postojano je rasla gotovo dvjesto godina, nadvisujući u to vrijeme bilo koju drugu vlast u Hrvatskoj, te je dosegla vrhunac za vladavine Nikole IV., sina jedinca Ivana V. Iza Nikole su, nakon što je 1432. umro u svojoj osamdesetoj godini, ostali brojni sinovi (a i poneka kćer), koje je on imao s tri žene. Braća,

odnosno polubraća, su postali baštinici tada najjače hrvatske velikaške loze. Među njima izbijaju, međutim, razmirice i neslaganja. Sedamnaest godina kasnije, 12. lipnja 1449, okupili su se preostala sedmorica i sin pokojnog, osmog (polu)brata, u Modrušu, te nakon tri dana vijećanja, uz pomoć trojice biskupa (krbavskog, senjskog i krčkog), podijelili među sobom nekoć jedinstvenu feudalnu zemlju Frankopana na osam manjih vlastelinskih posjeda. Frankopanska se državnina u to vrijeme prostirala na golemom prostoru između Kupe i Save te oko Une, obuhvaćajući četrdesetak gradova i niz drugih mjesta i posjeda u Gackoj, Krbavi i Lici. Uz sve to, Frankopani su imali i mnoge primorske gradove te posjede u Vinodolu, koji se tada duž obale protezao sve od Ledenica pa do Grobnika.

Braća su tako podijelila među sobom gradove i posjede sjeverno do Ozlja i, nešto zapadnije, Ribnika; te istočno uključujući Bihać na Uni, a na rijeci Korani, na raskrižju putova, Slunj i Cetin te, još niže uz Koranu, Tržac i Drežnik, kao i – na modruškoj cesti prema Senju – Brinje s utvrdom (Sokolom ili Sokolcem), onda u Gackoj Otočac, Dabar, Prozor i Ostrovicu, pa i niz gradova i posjeda drugdje: Okić, Rmanj, Lapac, Vitunj... U Primorju su podijelili prostrani Vinodol, s više važnih luka i gradova u zaleđu: od Novog i Bribira, pa do Bakra i Trsata sjeverno. Isprva su, tako, u davnini bili knezovi krčki, pa zatim postali i knezovi modruški, vinodolski i, ubrzo, senjski – a nakon ove diobe, utemeljivši više novih loza, bili su Frankopani još i knezovi tržački, ozaljski, brinjski, cetinski i slunjski.*

Senj je (a nakratko i Krk) ostao zajednički posjed sve osmorice, gdje su imali jednake udjele. Došli su tako na korak do sustava, ali taj korak ipak nisu napravili: nije bilo neke organizirane 'skupštine', na kojoj bi se zajednički donosile ključne odluke, ni za zajedničke posjede, a kamoli za frankopansku državinu u cjelini; još manje je bilo nekog 'operativnog tijela' za provedbu. Umjesto toga, braća su raniju, stoljećima jačanu cjelinu, naprasno – *balkanizirali* (u kasnijem, engleskom smislu tog izraza).** No isto se je to, na ovom i drugim prostorima, izražavalo i mnogo ranije: *divide et impera*. Tako je i bilo, premda se, za sam Modruš, isprva to i nije činilo.

Knez Stjepan II. diobom je dobio 'utvrdu Tržan i grad Modruš'. Njegova je moć, kao i važnost Modruša, u narednom desetljeću rasla, čak toliko da je 1460., privolom pape Pija II, uspio sjedište krbavske biskupije preseliti u Modruš. Time je došao u oštar sukob s knezovima Kurjakovićima, dotadašnjim domaćinima krbavske biskupije – a otada mu tim više neprijateljski nastrojenim susjedima.

Vrijeme vrhunca važnosti Modruša – početak šezdesetih godina 15. stoljeća, kad mu papa, bulom od 4. lipnja 1460., potvrđuje trajni status grada

* Kasnije će to, redom, postati krajiški gradovi: pojas nanizanih obrambenih utvrda uzduž – još od ranije stalnim ratom pomicane – krivudave hrvatske granice, tada od Une do Primorja.

** Termin *balkanizirati* u engleskom se jeziku pojavljuje početkom 20. stoljeća, a znači – razjediniti neko veće područje podjelom na manje, međusobno nesložne ili neprijateljske dijelove.

– vrijeme je u kojem počinju i naznake njegova dramatičnog pada. Teškoće su tada nastupile brzo i gotovo istovremeno, i to s više strana. Podjelom zemlje među braćom, ispostavilo se ubrzo, mnogi ipak nisu bili zadovoljni, te su se međusobni animoziteti od tada sve više produbljivali. Njihov nastup nije bio jedinstven, nego duboko razjedinjen.

Izvana su, istovremeno, stigla velika i teška iskušenja. Po padu Bosne, u modruški kraj provaljuju Turci: isprva naglo 1463., zatim više puta u ljetnim mjesecima 1464., a potom najjače 1468., kad su, navalivši iz Bosne, prodrli sve do Senja, te na povratku opljačkali Modruš i sobom odavde odveli brojno roblje.

U to se vrijeme na zauzimanje Senja odlučio i novi ugarsko-hrvatski kralj, Matijaš Korvin. Frankopani, koji su dugo vladali velikim dijelom Hrvatske, tada su se činili dovoljno oslabljenima i razjedinjenima, a on se osjetio dovoljno jakim da, nakon skoro dva stoljeća njihova vladanja Senjom u vrijeme slabije kraljevske vlasti, sada konačno zauzme tu važnu luku.

Venecija je takvu promjenu vlasti nad Senjom pokušavala onemogućiti, jer joj je kneževska vlast ovdje ipak više odgovarala nego kraljevska. Građanima Senja bi, opet, više odgovarali Mlečani nego Frankopani, od čije su vlasti stalno nastojali izmaći, jer im je pod njima položaj bio teži u usporedbi s onim što su ga imali građani u drugim istočnojadranskim gradovima što su ih držali Mlečani.

Razjedinjenost je, dakle, bila opća: svatko je prvo gledao svoj neposredni, najbliži interes, a širi se, zajednički interes, iz te perspektive nije mogao ni razaznati ni sagledati. Iz Venecije su se dugoročni interesi ipak mnogo jasnije vidjeli. Odande je tada, potkraj srpnja 1468., stigao izaslanik, Niccolo Michael, sa zadatkom da pomogne Frankopanima, prije svega da ih pokuša ujediniti u otporu protiv kralja Matijaša Korvina, ali i ojačati protiv Turaka. U proljeće 1469., mletački je izaslanik donio i pomoć u opremi i novcu, a pomagalo se i diplomatskim kanalima, te kasnije još i pješastvom za obranu Modruša. Ali već u jesen iste godine iznova su iz Bosne provalili Turci. Frankopani su ostali međusobno suprotstavljeni – a Senj je zatim pao već u studenom 1469. Mlečani su nudili i druge oblike pomoći, pa čak i pomorsku blokadu Senja. No, ubrzo je kralj Matijaš ipak uspio zavladatai Senjom, a Mlečani su se, procijenivši nove okolnosti, brzo prilagodili novonastaloj situaciji. Trgovina između Venecije i Senja nastavila se. Trgovina je, ipak, umijeće mogućeg.

Ključna posljedica cijelog slijeda događaja – gubitak vlasti nad Senjom – bio je težak udarac za moć, pa i dugoročnu budućnost Frankopana: nakon toga su nadzirali put, ali ne više i jadranska vrata koja su u njega i iz njega vodila. Ujedinili su se, nakratko, tek nakon što su – izgubili Senj. Bilo je tada prekasno. *Most* više nije bio njihov, držali su sada tek jedan mostobran. Modruš će i dalje biti važan grad, no ostalo je tek pitanje vremena, koliko dugo: iz Bosne su sve češće i sve jače nadirali Turci; u Senju je zavladala kraljevska vlast; a Jadranom je gospodarila Venecija. Tek je pravac za uzmak, prema sjeverozapadnoj unutrašnjosti, ostao nešto slobodniji...

„Onaj crni oblak poviše Kapele ide amo, kiša će”, začujem Nikolin glas.

„Oprosti, zamislio sam se... Ma, neka, možda kiša i ne stigne ovamo”, odvratim, gledajući čas tmurni kišni oblak što se bližio, čas onih jedva desetak kuća u podnožju brijega, što i danas nose nad sobom ime Modruš, kao da je avet izabrala svoje sarkastično ime. „Taj je grad bio, kao i cijelo ovo okolno područje, vrlo dobro uređen i organiziran kraj za ono doba, zar ne?”, upitam Nikolu.

„Nego?! Pa *Urbar modruški* bio je u nas rijedak dokument, na narodnom jeziku, još tamo u petnaestom stoljeću... a malo se o tome pisalo, recimo u našoj pravnoj znanosti. Ti ćeš bolje znati, ali ja mislim da je među pravnicima slabo što poznato o tom urbaru, zar ne”, odvrati Nikola, gledajući me s iščekivanjem, kao da očekuje da odmah glatko oborim njegovu tezu i jasno mu kažem kako se, naprotiv, u stručnim, pravnim krugovima o *Urbaru modruškom* itekako mnogo zna... kako se o tome uči već na prvoj godini Prava, odgovara na ispitu iz Hrvatske pravne povijesti, a onda pamti za neku vlastitu, ne samo pravnu nego i opću naobrazbu.

„Znam za Vinodolski zakonik i za Poljički statut, ali, sasvim iskreno, za Modruški urbar prije uopće nisam čuo, nego tek prvi put danas. Dok sam ja studirao, bila je još 'Povijest države i prava naroda SFRJ'... tada se i o Modrušu slabo što čulo, a kako bi onda o tom njegovom urbaru. Od kad si ono rekao da datira... od tisuću četiristo i koje”, pogledam ga, s neugodom što sam već zaboravio točnu godinu, premda mi ju je Nikola maloprije bio rekao.

„... osamdeset i šeste, kad niti jedan drugi grad s okolicom ovdje u nas takvo što nije imao!”, reče Nikola odrješito. „Ali, ako ni ti za nj nisi čuo, a tko onda jest?”

„Pa... specijalizirani povjesničari, poneki naš stručnjak, onda valjda kakav zaljubljenik u ovaj kraj i, pretpostavljam, ipak mnogi strani stručnjaci. Često to tako bude, da mi ovdje ne znamo ni sami o sebi, a onda razgovaraš, recimo, s norveškim slavistom ili francuskim politologom, koji nižu podatke kao da ih tresu iz rukava. Evo, baš sam nedavno, na konferenciji u Italiji, upoznao jednog momka, izgleda onako mlađahno, u kasnim dvadesetima, a veli mi da radi kao analitičar u *State Departmentu*... Pitam ga, kako to da sudjeluje u toj znanstvenoj konferenciji o Sredozemlju, a on mi kaže da je na Harvardu već obranio doktorat iz povijesti Cipra, ali da sada već neko vrijeme proučava – sredozemne i jadranske aspekte srednjovjekovne povijesti na Balkanu, jer da radi u Povijesnom analitičkom odjelu, u sklopu tog njihovog ministarstva vanjskih poslova... I doista je bio upućen u neke od ovih stvari o kojima mi i ti danas govoriš... premda, čisto sumnjam da i on zna za *Urbar modruški* iz 1486. godine.”

Pogledao sam Nikolu koji se, šutke, tijelom napola okrenuo prema crkvi Svetog Trojstva. „Oprosti, raspričao sam se malo... ponekad me tema odvede daleko”, dodam, želeći se ispričati, jer sam ovamo ipak došao, prije svega, vidjeti mjesto o kojemu sam ranije i sam tek ponešto čitao.

„Neka, mislim i ja često o tome... podatke o ovom našem kraju tražimo u arhivima, tamo u Beču, Budimpešti, Veneciji, Vatikanu, Parizu... svuda, pa čak i u Stockholmu. Kod nas, i ono što ima, često nije lako dostupno. Ali, tko god *tужи* da dođe ovamo, na ovaj brijeg, kod ove naše *Gradine* da stane, može gledati uokolo, ali ne osjeća, kao ja, da je tu bilo naše vrijeme, naše vlastito, od krvi, da je tu moja prababa bila mlada, da je i njezina baba bila dijete, igrala se bit će uz onaj potok, vidiš ga tamo... zaljubila se u muža, *morebit* u onom ondje lugu, vodila djecu svoju onamo, niže, po polju, ili da je možda neka djevojčica tamo, jednom davno, neke nedjelje ubrala cvijet i nosila ga sestri... I taj kamen što se rasuo s Tržana, svaki je naš, jer s našeg se brijega strmoglavio, u našu dolinu... i mi bismo ga, našim rukama, trebali, drukčije od sviju, nositi opet nazad uzbrdo, uzeti si vremena pa potražiti, strpljivo, ono pravo mjesto gdje da ga se vrati, ugraditi ga pažljivo nazad u zid, pogledati kako stoji, običi s vremena na vrijeme. Pa i nastao je, valjda, taj zid, i cijela stara gradina, nekoć tako, kamen po kamen, brigom, skrbi i odricanjem”, govorio je Nikola, rukama pokazujući kao da mu je kamen, što je otpao sa zidina, tu među raširenim snažnim šakama, i da ga sad treba vratiti na točno ono mjesto, s kojeg je maloprije otpao iz ruševnog zida. „Kad se nađem među ovim ruševinama”, nastavio je Nikola, „kao da čujem riječi pokojnoga djeda: *Znali smo sve zide i saki kamen na voj Gradini. Tote je naše ditinjstvo i mladost, i naši starcev, i njihovi... Tudaj su se igrali, rasli, i ginili. Zato nam je svo to kamanje nikako milo i drago, uprav me zaboli kad se ki kamen skotura u dragu. Pune su ji žlibe pod gradom. Najraje bi ji vrnil nazad, al ni mi lazno, cili život bi na to potrošil. A, ča moremo!? Valja je Bog tako til.*”

„Ali, možda bi se sve ovo ipak moglo obnoviti, pa sigurno bi bilo zanimljivo za turiste, jer sad onamo dolje prolazi autoput, pa da je tamo uz cestu i povijesna oznaka, onako kako imaju u Njemačkoj ili Austriji, svuda uz autoput... pa onda i kakav izlaz s putokazom za stari Modruš ...”, pokušam se nadovezati.

„Ma kakvi, sve obnoviti... ali ipak, ovo što se tu nedavno rasulo, to bi barem trebalo vratiti nazad, pa učvrstiti, da stoji. To je spomenik, svjedočanstvo. Ako imamo spomenik palom borcu, možda da ovdje podignemo spomenik – palom gradu. Na ovom mu je brijegu mjesto. Nekoć je tu bila neosvojiva utvrda, ispod nje tisućljetni put, stvarali ga i čuvali naši ljudi, a sad treba makar dostojna uspomena povrh brijega stajati ... Jer, tu su pali, naraštaj za naraštajem, od davnine pa do naših dana, toliki borci, a još su brojniji civili ovdje stradali, žene, djeca... od sredine petnaestog stoljeća pa ovamo, sve do potkraj dvadesetog, u svakom se stoljeću tu stradavalo, a mir nam je samo u ovom, dvadesetprvom, u kojem smo niti deset godina proveli, evo nas osamnaest, tu niže, u zaboravljenom zaselku, nedaleko autoceste za more... Ali kakva je to onda uspomena na *trajni grad* Modruš i *neosvojivu utvrdu* Tržan nad njim, ako nitko ni ne zna, osim ovih osamnaest, uglavnom starih, tu dolje, i još nekih ljudi u ovom kraju, ili ponekog povjesničara drugdje, da se tu polako sve odlama i pada, dok za koju godinu sasvim ne propadne... A ako i propadne, hoće

li itko znati da je propalo? I ako tko sazna da je propalo, ako posve slučajno vidi, vozeći autocestom, pa se sjeti da je, čak iz daljine, izgledalo drukčije kad je prije godinu-dvije tuda prošao, hoće li znati što je to, ovdje gore, uopće bilo?”, nizio je Nikola pitanja koja je, pretpostavljam, ponovio već prije po tko zna koliko puta.

„Počela je kiša, pljusak će”, kažem, osjetivši nekoliko krupnih kišnih kapi na licu. Tamni oblak je sasvim prešao Kapelu i već se nadvio nad nama, na Tržanu.

„Hajmo onda sići dolje, do *crkve*... tako se kod nas kaže. Ali i to se mijenja. Ne otpada, znaš, samo kamenje s Tržana, gubi se i naš stari *ča*, posvuda ga je potisnuo tvrđi *što*... Eh, pokazat ću ti, tamo dolje kod crkve, još nešto”, reče Nikola, i mi krenusmo nizbrdo, krivudavim puteljkom što kroz nepokošenu travu i bodljikavo grmlje vodi u podnožje brijega, sve do bijele građevine smještene uz mirni lug – crkve Svetog Trojstva – na čijem je tornju zvonika i dan danas vidljivo nekoliko oštećenja od granata ispaljenih početkom devedesetih.

„Ma to su zapucali samo onako, kao da kažu, e neka vam je... bit će valjda iz objesti... a i vrijedne su vitraje na prozorima razbili. Jedan je pokazivao Tržan kako je u starim danima, tamo tisuću četiristote, u punom sjaju stajao na vrhu brijega. Ti vitraji su bili postavljeni... bit će devetsto šezdesete... ta je godina na njima bila upisana. Dugo se tada obnavljala uništena crkva, sve je to, i još puno drugog, velečasni Alojzije, pokoj mu duši, vodio”, reče Nikola dok smo došli gotovo sasvim do podnožja brijega. „Pazi ovuda, sklisko je, da ne padneš”, dodá brižno, pokazujući mi rukom na oštriju strminu pri kraju puta nizbrdo.

„Pljusak dođe, ispada se jako, ali brzo prođe”, kaže mi Nikola usput, nakon što smo sišli sasvim dolje, do ceste. „Pogledajmo mi radije uokolo, kad smo već tu... Vidiš, onamo je na crkvi ploča, piše na njoj o *Urbaru modruškom*. Postavili smo je tu 1996., prije se, znaš, i nije moglo baš samo tako... pa onda, kad već nije na petstotu, barem smo na petsto desetu obljetnicu urbara to ovdje stavili, te godine u lipnju, a u spomen Bernardinu Frankopanu. Pogledaj, o tome ovdje gore piše...”

Pljuštalo je, kako ponekad za to kažu, ‘ko iz kabla’ – ali nad *Gvozdom* se počinjalo razvedravati i već se, tu i tamo, iza oblaka probijala poneka zraka sunca. Okrenuo sam se, načas, još jednom prema ruševinama *Gradine*, nadajući se da ih je, gore navrh brijega, barem sunce obasjalo. „Nije još”, kao da čujem Nikolin glas, koji kaže: „ali hoće, hoće”.

Krešimir Brlobuš

Preludij

Sakralna (i) profana glazba

Tko prvo slovo vjere, naime svet, može
spoznati svojim umom – neka mi se javi
(Rudolf Otto)

Iako mnogi teolozi s potpunim pravom odriču spoznajnu mogućnost čovjeka da može shvatiti i posve izvjesno odrediti što je to *sveto*, mi se bez obzira na to ipak ne možemo odreći temeljnog pitanja ovoga preludija. Koji je smisao osobite vrste glazbe kojoj se pririče sveto svojstvo i za koju se sukladno takvom svojstvu uobičajeno kaže da je sveta ili sakralna glazba?

Koliko god nam se u prvi mah čini da je potonje pitanje vrlo jednostavno ono nas pri pokušaju iznalaženja posve izvjesnog odgovora postavlja pred mnoge vrlo složene, nerijetko nepremostive teškoće. Možda upravo u tome treba tražiti djelomične razloge velikog opreza u mnogih teologa, koji zbog iznimno složenih problema o njima najčešće namjerno šute. To će reći da mnogi teolozi, koji su u pogledu svoje stručnosti pozvaniji da odgovore na potonje pitanje, redomice odustaju od pokušaja da na njega ponude kolikotoliko izvjestan i zadovoljavajući odgovor.¹

Ponovimo, teškoće s kojima se suočava svaki onaj koji pokušava pomnije protumačiti što je to što bi glazba trebala imati u sebi, e da bi joj se uopće moglo priricati značenje „sveta”, nisu male, dapače, gotovo nepremostive. Zašto je tome tako? Prisjetimo se osnovnog mota s početka ovoga preludija o sakralnoj glazbi:

¹ Ipak od nevelikog broja rasprava koje potiču na razmišljanje o sakralnoj glazbi iznimku čine tri, objavljene u zadnje vrijeme, koje osobito preporučujemo: Miroslav Martinjak, „Dijalektika sakralno-profano u crkvenoj glazbi”, Marijan Steiner „Teologija sakralne (kršćanske) glazbe” i Ivan Supičić, „Glazba i religiozno iskustvo”. Sve spomenute rasprave nalaze se u zborniku radova raznih autora skupnoga naslova „Religijske teme u glazbi”, Filozofsko-teološki Institut Družbe Isusove, Zagreb, 2003.

Tko prvo slovo vjere, naime svet, može spoznati svojim umom – neka mi se javi.
Ako je to nemoguće, kako tvrdi teolog Rudolf Otto, onda je još više upitno kako je uopće moguće bitno odrediti što je to „sveta glazba”? Jer ukoliko je ono *sveto* osobiti modus neke izvornije i zagonetne prisutnosti koja se susteže svakom mogućem racionalnom određenju, onda je nadalje upitno kako je njegovo prisustvo uopće moguće odgonetnuti i posve jasno prepoznavati u glazbi? Pitanje dobiva još više na težini ako nam je poznato da se u kršćanskoj teologiji glazbe upravo ta nespoznatljiva i zagonetna svetost glazbe odviše olako, nerijetko nedovoljno promišljeno sučeljava njoj posve oprečnoj tzv. svjetovnoj ili „profanoj glazbi”. U skladu s potonjim pitanjem možemo se i ovako upitati: Što je to što pojedinoj glazbi omogućuje ili dopušta da bude uistinu sveta a drugoj ne, nego samo svjetovna?

U prilog tome koliko je mogućnost posve izvjesnih odgovora na potonja i slična pitanja doista dvojbena govori nam također stajalište što ga izriče teolog Marijan Steiner. I on se u svom eseju „Teologija sakralne (kršćanske) glazbe”, izriječkom ograđuje od svake moguće definicije pojma „sveta glazba”, zato vrlo jasno ustanovljuje: „Nije lako definirati sam pojam *sveta glazba* (musica sacra). U kontekstu demitizacije i sekularizacije postavlja se pitanje kako označiti gdje završava ‘profano’, a gdje započinje ‘sakralno’. Iako nema neke definicije ‘svete glazbe’, postoje samo razne karakteristike koje ju određuju” (vidi: str. 227).

Ako pojam *sveta glazba* (musica sacra) nije lako definirati onda je nadalje nužno upitati zašto je tomu tako? Zacijelo zato „što je i ‘sacrum’ u svojoj biti”, prema teološkom tumačenju Marijana Steinera, „nesvodiv na određenu definiciju, jer također predstavlja nešto neizrecivo, nedokučivo. Sacrum je blizak pojmu ‘duha’, odnosno transcendentnoga. Ako ga primijenimo na tvarni svijet, sacrum je ono što se preko stvorenoga svijeta krije i otkriva kao nadnaravno.” (vidi: str. 226)² Međutim, upitno je nadalje, ako je „sacrum” nešto takvo što se riječima ne može opisati, ako je dakle nedokučiv, kako je onda moguće odrediti njegove karakteristike? Vrlo teško, gotovo nikako.

2 Zanimljivo je upozoriti da poznati protestantski teolog Rudolf Otto u svojoj knjizi „Das Heilige”, sveto određuje također kao nešto nadnaravno (numinozno), što se pojmom ne može obuhvatiti, a još manje mišljenjem odrediti. Riječju, sveto je ono što izmiče razumskom tumačenju. Nadnaravne božanske trenutke svetosti on označuje na slijedeća tri načina:

1. kao zaprepašujuću tajnu (mysterium tremendum),
2. kao zadivljujuću tajnu (mysterium fascinosum) te naposljetku
3. kao uzvišenu tajnu (mysterium augustum).

Budući da se sveto susteže svakom pojmovnom i inom izrijeku, ostaje zauvijek skrivena tajna. Umjesto pojma, koji svakako nije ključ s kojim možemo otključati skriveni smisao nečega takvog kao što je sveto, Otto daje prednost čuvstvu. Čuvstveni doživljaj je onaj što nam otvara blizinu svetog, ali također ne dospijeva do potpuna izrijevka. Osobni doživljaji svetoga koji su uvijek nadrazumni ili izvanrazumski mogu se itekako usporediti s temeljitim i dubokim doživljajem glazbe. Samo kada je riječ o doživljaju glazbe onda se prije svega pomišlja na takvu dobru i nadasve umjetnički kvalitetnu glazbu, djelotvornost koje nas također može iznutra poticati i u nama temeljito probuditi božanski smisao života koji se riječima ne može svjedočiti. Duboki božanski sadržaj takvog iracionalnog i zapanjujućeg doživljaja ostaje, prema tumačenju Ottoa, svagda skriven i *arrêton* (neizreciv). Njegova se neizrecivost može najuvjerljivije i najdostojnije svjedočiti samo kao uzvišena šutnja.

Pa ipak, Marijan Steiner se upušta u njihov opis te već pri pokušaju opisa početne karakteristike „sakralne muzike” ne odustaje od izričitog zahtjeva: „sveta glazba mora biti istinska umjetnost”. Iako takvo stajalište, općenito uzevši, nije nimalo prijeporno, ipak se usuprot takvu Steinerovu zahtjevu samo po sebi nameće slijedeće protupitanje: kako glazbena umjetnost uopće može svjedočiti navlastitost svoje umjetničke kvalitete ako nije istinska? Jednostavno, nikako! Bitno je nadalje upitati, nije li posve besmisleno, raznorodnim glazbenim djelima neosporne umjetničke kvalitete, koja prema odviše strogom teološkom tumačenju nisu „sveta” nego „profana”, odricati pravo na istinskost? Nadamo se da odgovor na potonje i slično pitanje nije potreban. Zacijelo bi se mnogi suvremeni ali i odavno neživući skladatelji, (koji nisu skladali samo sakralnu glazbu), itekako zabrinuli nad dvojbenošću takva stajališta. Svemogućí Bog zasigurno nije taj koji bilo kojem pojedincu ili bilo kojoj instituciji dopušta monopol na umjetničku istinu glazbe a još više na njezinu svetost.

Prisjetimo se nakratko poznate polemike koja se na početku 17. stoljeća odvijala između Claudija Monteverdija i Giovannija Artusija. Polemizirajući još davne 1605. godine protiv svoga sudobnika Artusija, kojemu je tada bilo dano pravo, od strane crkvene vlasti, da drugim skladateljima službeno određuje što bi to morala biti sveta i umjetnička istina glazbe, Claudio Monteverdi u predgovoru svoje V. knjige madrigala izričito kaže: „... vjerujte da moderni skladatelji proizvode na temelju istine...” (*... e credete che il moderno Compositore fabbrica sopra della verità...*)

Iako je bio posve svjestan činjenice da se u njegovoj polemici protiv Artusija ne štiti nikakva fiksna ili nezbiljska istina, nego prije svega *istina umjetnosti* (*verità dell'arte*), Monteverdi je, bez obzira na to, također znao da umjetnički učinci proistekli iz osobite slobode njegova skladateljskog rada ne mogu ugroziti nikakav aprioritet svetosti glazbe, pa se ne trebaju i ne mogu izdvojiti iz posvemašnjeg jedinstva svemoćnosti Božje.

Zacijelo nije nikada vjerovao a još manje posumnjao u to da bi neizmjerne ljubavi Božjoj mogla biti strana osobita umjetnička istina njegove glazbe. Koliko mu je Bog doista pomogao da istinski ostvari umjetničku istinu svoje glazbe najbolje nam svjedoči neizmjerne ljepota njegovih (tzv. profanih) madrigala ali jednako i njegova „Večernja Blaženoj Djevici” (*Vespro della Beata Vergine*).

Moguće nedoumice i teško premostivi nesporazumi dolaze još više do izražaja ako se naziv „*musica sacra*” zamjenjuje s tobožnjom istoznačnicom „duhovna glazba”. Jer, ako se doista malo pomnije zamislimo nad često rabljenom istoznačnicom kao što je „duhovna glazba”, onda je gotovo nemoguće izbjeći slijedeće pitanje: zar je sva ostala tzv. ozbiljna, dobra, apsolutna, klasična, moderna, čista (*Die reine Musik*), svjetovna i ina glazba kojoj ne priričemo pridjev *duhovna*, doista bezduhovna glazba? Naravno da nije. Nadamo se da na odviše očitu besmislenost takve tvrdnje ne bi trebali trošiti previše riječi.

Budući da je posve očito da se smisao i značenje pridjeva „duhovna” prije svega odnosi na Boga, koji je za vjernike ono isto što oni doživljavaju kao neis-

crpni izvor posvemašnje duhovnosti, onda nije neumjesno upitati kako je uopće moguće da se Bogu, glede njegove neupitne svemoćnosti, odriče prisutnost Njegova Duha u tzv. svjetovnoj glazbi, čija je umjetnička kvaliteta neosporna?

Jer, ukoliko vjernici doista s potpunim pravom vjeruju da je „duhovna glazba” takvo nešto što se stječe milošću i objavom Duha Svetoga, onda je upitno kako se sveopće jedinstvo Duha Božjeg ili prisuće Božje svemoćnosti (omnipotentnosti) može tako jednostrano parcijalizirati na duhovnu i neduhovnu glazbu.³

Ako se dakle unutar odviše racionalnog i samorazumijevajućeg onto-teološkog obzora baštinjene metafizike, uz pojam „sakralna glazba” najčešće nedovoljno oprezno koristi njegova istoznačnica „duhovna glazba” onda nije na odmet ponovno upitati, što zapravo označava i na što se odnosi ovaj prirok „duhovna”? Nedvojbeno, na ono što smo već spomenuli u prethodnom izlaganju, na Duh Sveti. No, u pobliže razmatranje o tome što je Duh Sveti, u ovome se ogledu svakako ne kanimo upuštati.⁴ Pa ipak, zbog jasnoće svega onoga do čega nam je u ovome preludiju stalo prisjetiti ćemo se samo nekoliko činjenica, u nadi da ćemo se djelomičnim podsjećanjem na njih približiti korak bliže boljem razumijevanju toliko zagonetnog pojma kao što je to „musica sacra”.

Ako se pak govori o Duhu Svetome onda svakako treba podsjetiti da se njegov tajanstveni smisao ne može razumjeti izvan Trojedinog Boga koji u svojoj jedinstvenoj naravi postoji kroz tri osobe, Oca, Sina i Duha Svetoga. Iako su sve tri osobe nerazmršivo povezane nas ponajviše zanima koja je uloga Isusa Krista u zbivanju njihova jedinstva. Zašto? Zacijelo zato što kršćani životne napatke za primjereno razumijevanje očitovanja Duha Svetoga najkonkretnije stječu svjedočanstvom Isusa Krista. Jer, „Isusova se svetost očitovala upravo u druženju s grešnicima što ih je privukao u svoju blizinu; druženju dotle da je sam postao ‘griehom’ i podnio prokletstvo zakona, kad je bio osuđen i smaknut, postigavši tako sudbinsku združenost s onima koji su bili izgubljeni (usp. 2 Kor 5,21; Gal 3,13). On je preuzeo grijeh na sebe, učinio ga svojim dijelom, i tako je očitovao što je prava ‘svetost’: ne izdvojenost, već združenost; ne osuda, nego ljubav koja oslobađa” (Joseph Ratzinger, „Uvod u kršćanstvo”, KS, Zagreb 1972., str. 318-319).

Riječju, Isus Krist je nedvojbeno za sve kršćane bio i ostao put, istina i život. Kroz njegovo se uzorno djelovanje ponajviše razotkriva njegovo nerazmršivo zajedništvo s Ocem i Duhom Svetim. Zašto to osobito naglašavamo? Zacijelo zato što se na Kristovu putu, u njegovoj istini i naposljetku u njegovu životu očituje onaj božanski ili numinozni smisao u duhovnom obzoru kojega može

3 Da bismo mogli izbjeći mnoge nepotrebne nesporazume u pogledu glazbe religiozna sadržaja trebamo svakako izbjegavati neprikladne i za nju posve neprimjerene nazive. O složenosti i problematičnosti takvih naziva govori također akademik Ivan Supićić u spomenutom i vrlo instruktivnom tekstu „Glazba i religiozno iskustvo” (vidi: u zborniku „Religijske teme u glazbi” str. 9-13)

4 O Duhu Svetome postoji doista bezbroj izvanrednih teoloških studija, pa bi svaki pokušaj temeljitijeg razmatranja o tome bilo očito svjedočanstvo neskromnosti i preuzetnosti autora ovog ležernije zamišljenog preludiranja o „svetoj glazbi”. Između mnogobrojnih studija i knjiga o Duhu Svetomu, osobito preporučujemo vrlo poučnu i instruktivnu knjigu Alfreda Schneidera, „Na putovima Duha Svetoga”, FTI, Zagreb 1991.

sve pa i glazba in continuo stjecati ono što kršćani doživljavaju i označavaju kao njezinu *svetost*.

Iako pojam *svet* zvuči kao nešto zagonetno i nedostižno, ipak se valja nadalje upitati na što je pomišljao apostol Pavao, kada je rekao: „(Bog) nas u (Kristu) sebi izabra prije postanka svijeta da budemo sveti i bez mane pred njim” (Ef 1,4). Pavao nas je očito upozorio da je svetost nešto čime se ne smije manipulirati.

Sudeći prema njegovu tumačenju svetost je takvo nedokučivo otajstvo u čijoj božanskoj duhovnosti ne bi smjeli sudjelovati samo pojedini vjernici a drugi ne, nego svi. Zato se iznimna zagonetnost svega onoga što se nadaje kao svetost može lakše razumjeti ako se ne postavlja isključivo ontološko pitanje, što ono sveto jest, nego tko je taj tko ljudsko biće može učiniti svetim. Vjernici su nedvojbeno svjesni neporecive činjenice da je Bog taj koji je žrtvujući svoga Sina omogućio svima spas i svetost. I ukoliko su čvrsta uvjerenja da je doista tako, onda im ne će biti teško razumjeti koliko je Bogu strana svaka podjela ljudi, bića i stvari na „sveto” i „profano”. To se jednako odnosi i na glazbu.

Gotovo posve slično o tome razmišlja i teolog Marijan Steiner. I on nas u prije spomenutoj raspravi izričito upozorava da „suprotstavljajuća podjela na ‘sakralno’ i ‘profano’ nije kršćanskog podrijetla. U Evandelju, uzevši ga cjelovito, takva podjela nema temelja. Činjenicom utjelovljenja Božanske Osobe, sam Isus Krist dokida oštricu između sakralnoga i profanoga, odnosno materijalni svijet poprima njegovom inkarnacijom dimenziju svetoga” (vidi isto: str. 226).

Jer, „glazba je”, kako nadalje tumači Marijan Steiner, „viši oblik kerigme (navještenja). Ona se rađa iz ljubavi koja odgovara na Božju ljubav utjelovljenu u Kristu, na ljubav koja je za nas otišla u smrt. Budući da ni nakon Kristova uskrsnuća križ nipošto nije samo prošlost nego i sadašnjost, ta je ljubav uvijek obilježena patnjom zbog Božje skrivenosti, krikom i vapajem iz dubine ovozemaljskih nevolja (Kyrie eleison) te nadom i molitvom” (vidi isto: str. 230).

Sukladno spasiteljskoj ulozi Isusa Krista, razmišljanje o svetosti glazbe tiče se vjernika samo onoliko koliko ono označuje ono spasonosno, a to se značenje već nalazi u njemačkoj riječi *heilig* (svet), što nadalje znači da se u korijenu iste riječi prikriva i ono značenje što nam razotkriva imenica *das Heil* (spas, sreća) te naposljetku *der Heiland*, (Spasitelj). Émile Benveniste u svojoj knjizi „Riječi indoeuropskih institucija” (Disput, Zagreb, 2005.) također tvrdi da „na početku pojma, koji je danas izražen njemačkim *heilig* (svet), nalazimo gotski pridjev *hails*, a on izražava posve drugačiju ideju, misao ‘zdravlja, tjelesne cjelovitosti’. (...) To tumačimo time što je dobro zdravlje imalo također karakterističnu religioznu vrijednost. Onaj koji ima ‘zdravlje’, koji ima neditnutu tjelesnu snagu, taj isto tako može drugome dati ‘salus’ što znači ‘spas, spasenje’ i ‘pozdrav’ (lat. *salus, salutis*). (...) Prirodno je da se u toj savršenoj ‘cjelovitosti, neditnutosti’ vidjelo božanski dar i da je riječ imala posvećeno značenje. Božanstvo po svojoj prirodi ima taj dar cjelovitosti, zdravlja, sreće i ono ga može udijeliti ljudima u obliku tjelesnog zdravlja i zaželjene dobre sreće” (vidi: str. 510 – 512).

Nakon svega spomenutog posve je očito da u značenju iste riječi leži izbaviteljski smisao ili ono što bismo u širem smislu, glede glazbene umjetnosti, mogli protumačiti kao spašavajuću (čit. terapijsku) ili iscjeljujuću djelotvornost glazbe. Budući da je iscjeljujuća djelotvornost glazbe njezino imanentno zvukotvorno svojstvo, koje iz nje nije moguće ekstrahirati, onda nas nimalo ne čudi što je Friedrich von Hardenberg (Novalis), zacijelo u slutećem suglasju s takvim zvukotvornim svojstvom glazbe, odavno vrlo lucidno ustanovio: „Jede Krankheit ist ein musikalisches Problem, die Heilung eine musikalische Auflösung.” (Svaka bolest je muzički problem, ozdravljenje muzičko rješenje.) Misaone tragove Novalisova razmišljanja o začudnom djelovanju glazbe slijede još i danas mnogi suvremeni skladatelji i glazbeni teoretici. Zacijelo je i suvremeni švicarski skladatelj Hans-Peter Hammel slijedio Novalisove misaone tragove, objavivši vrlo zanimljivu knjigu o glazbi znakovita naslova „Durch Musik zum Selbst” (*Kroz muziku do sebe*).

Ako doista nije sporna činjenica, kako nas Peter Hammel uvjerava u spomenutoj knjizi, da određena glazba osobita ustroja ima iscjeliteljsku moć, ako dakle ona, između inog, može čovjeku pomoći da se spasi i dospije do samoga sebe, onda se nadamo da ne ćemo previše pogriješiti ako u mogućem djelovanju njezine zvukotvornosti nalazimo dio one duhovne zagonetnosti koja se itekako poklapa s njezinom svetošću. Glazba je nedvojbeno ona umjetnost, navlastita metafizičnost koje čovjeku može, (ali i ne mora), pomoći u njegovu spasenju. To je neosporna činjenica koje su bili i te kako svjesni mnogi skladatelji.

Naposljetku ovoga odužeg preludija valja nam se prisjetiti samo jedne riječi na koju nas u svojoj raspravi „Teologija sakralne (kršćanske) glazbe” upozorava teolog Marijan Steiner. To je neosporno riječ osobita, gotovo mitotvorna značenja – *patnja* (παθοζ).

Ukoliko vjernik u svojem životu slijedi put, istinu i život Isusa Krista onda svakako ne može izbjeći ili zaobići patnju. Budući da je tijekom događanja njegove sućutnosti za druge izložen mnogim iskušenjima teško premostive patnje, onda mu je i te kako poznato da govor patnje ili muke pokriva cijeli niz različitih životnih fenomena. Nije li upravo patnja ona životna i duhovna činjenica, koju skladatelji ponajviše odjelovljuju i ozvukotvoruju u svojoj glazbi. Svakako! Ponekad se ona u kršćanskoj glazbenoj tradiciji s duhovnim predznakom *sveta* ne tumači drugačije nego kao zvukom ostvarena Imitatio Christi, odnosno kao svojevrsna varijacija Kristove muke ili „Passio Domini Nostri Jesu Christi”. Patnja (παθοζ) ili muka nas vrlo često postavlja u teška, nerijetko nepremostiva iskušenja, koja uz najveće napore svojom voljom ne možemo izbjeći. Njezino se teško otklonjivo prisustvo u kršćana redomice proživljava i tumači kao božanski misterij, kao tajni čin Njegove volje, koji uz sve umne napore razumom nije moguće protumačiti i u preobrazbi kojega vjernici stječu nepredvidiva i zaprepašujuća iskustva. Možda samo onda kada doista trpe i kada su posve ugođeni teško otklonjivom i nepremostivom patnjom vjernici uistinu iskušavaju i svjedoče nepokolebljivost vlastite vjere, te

postaju moguće uzdarje za tajanstveno oprisućenje milosti Božje? „Patnja je”, prema uvjerenju Emila Ciorana, „jedina prava čovjekova biografija, jednako tako kao što je i njezina čuvstvenost svetiteljska biografija. Biti svetac znači ne propustiti nijednu od bezbrojnih mogućnosti zbivanja patnje” (”Suze i sveci”, Novi Sad, 1989., str. 13).

Kako je primjerice, uopće moguće teološki protumačiti patnju jednog takvog pravednika i nevinog čovjeka kao što je to bio Job? Razloge njegove velike patnje doista nije lako razumjeti. Štoviše, velike kušnje kojima je Job bio izložen s ljudske je strane teško, gotovo nemoguće opravdati. Ali, ukoliko vjernici pažljivije čitaju i osluškuju riječi Biblije onda će zacijelo moći doslutiti a potom donekle i razumjeti da „Bog na kojega se Job prizvao otkriva svoju nedokučivu mudrost: patnja nije samo kušnja nego i prilika da susretnemo Boga” (vidi: „Opći religijski leksikon”, Zagreb, 2002., str. 403). A tamo gdje se otvara nepredvidiva mogućnost takva susreta, tamo prema kršćanskom tumačenju, nije na djelu samo Bog Otac nego i Njegov Sin i Duh Sveti.

Zacijelo ne ćemo pogriješiti ako, gledom na Isusa Krista, ustvrdimo da samo uvjerljivo ukomponirana i komponiranjem ostvarena patnja u umjetnički neprijepornoj glazbi jamči i omogućuje istinsku pojavnost njezine svetosti. Autor je ovog ležernijeg i neobvezujućeg preludiranja nedvojbena uvjerenja da je u cjelokupnoj europskoj glazbenoj tradiciji patnja najuvjerljivije glazbeno odjelovljena u skladbama Johanna Sebastijana Bacha. I to ne samo u onima u kojima on posve eksplicite glazbom opisuje evanđeoska svjedočanstva Muke Kristove, nego i u drugim skladbama, u glazbenu sadržaju kojih je patnja implicite isprepletana. Jer, Bachova glazba svakako nije nikakva sumnjiva i prividnim egocentrizmom vođena estetska poza jednog svojevolijskog umjetnika, nego prije svega uvjerljivo stajalište jednog neprijepornog i dosljednog vjernika. Riječju, njegova je glazba zvukom odjelotvorena vjera.

Interludij

Bach i njegova pobožna glazba

„Kad razmišljam o smislu smisla /.../ glazba mi kaže: ‘Misli strože!’
(George Steiner)

Kada je riječ o J. S. Bachu i njegovom cjelokupnom glazbenom opusu onda valja svakako upozoriti, da se on nije previše zamario uobičajenom i za mnogobrojne teologe glazbe uzornom podjelom glazbene umjetnosti na

svetu i profanu. Nije nepoznato, da je gotovo sve što je skladao pisao za Boga i Njegovu Slavu. Poznato je također da je gotovo iznad svake svoje partiture napisao „Soli Deo Gloria” ili „Jesus juva”. Zato nas ne čudi tumačenje uglednog njemačkog teologa Dietricha Bonhoeffera, koji, glede Bachove glazbe, tvrdi: „Njegovom se glazbom ne teži tome da bude sama za sebe (für sich selbst), nego za Krista (für Christus).” Što će reći, da prema Bonhoeffерову tumačenju, primarni smisao Bachove glazbe nije u njezinoj autonomnosti, odnosno u tome da bude stvar po sebi (Ding an sich), nego stvar za nas (Ding für uns), i to samo u onoj mjeri, primjereno s kojom ona uzorno slijedi put, istinu i život Isusa Krista. Iako je osobita konstruktivnost njegova skladateljskog rada vrlo bitna za razumijevanje kompozicijskoga ustroja njegove glazbe, ona ipak nije nešto što se treba pod svaku cijenu prikrivati u nekoj samo njoj dostatnoj samosvrhovitosti. „Bachova glazba, svakako nije samo jedan u sebi počivajući svijet forme („eine in sich ruhende Formenwelt”), a još manje nešto takvo što se može odvojiti kao neka muzika po sebi (die Musik an sich).” (H. Besch, „J. S. Bach, Frömmigkeit und Glaube”, Bd. I. Kassel, 1950.) Zato bi svako moguće, modernim esteticizmom ugođeno tumačenje Bachove glazbe bilo posve neprimjereno te unaprijed osuđeno na potpuni promašaj.

Ukoliko je Isus Krist ono božansko biće u čijem se životu i uskrsnuću za vjernika najprimjerenije susreću Nebo i Zemlja, nije li onda i J. S. Bach, sljedeći primjereno takav uzor uspio u svojoj glazbi uskladiti ono ljudsko i nebesko. Svakako! Upravo je Kristova ljubav obilježena patnjom bila osnovni uzor i zauvijek ostala bitno svojstvo Bachova skladateljskoga rada. Po ugledu na Isusa Krista, Bach se svim svojim bićem trudio približiti Bogu. Zato nas začudno ustrojstvo njegove glazbe ponajviše poučava koliko se u njoj ozvukotvorena patnja preobrazila i pretočila u neizmjernu ljubav Božju.⁵

Ako je svakoj i najmanjoj njegovoj skladbi nemoguće poreći njezinu nadnaravnu umjetničku kvalitetu, onda je doista upitno, zašto je uopće potrebno da se u takvom umjetnički neprijepornom glazbenom opusu, pod svaku cijenu, ističu i izdvajaju tzv. profane skladbe, koje se glede njihova podrijetla i smisla ne mogu odvojiti iz jedinstvene i svemoćne duhovnosti Božje.

Ono sveto u Bachovoj glazbi svakako nije moguće razumjeti i doživjeti na razini kategoričkog imperativa ili pak nekog normativnog trebanja, kao primjerice u etici Immanuela Kanta; nego kao takvo nešto što u neprijepornu suglasju sa Sinom Božjim neposredno i jednostavno jest. Opetujmo isto samo drugim riječima: ono božansko (numinozno) ili sveto u Bachovoj glazbi nije drugo nego svojevrсна zvukotvorna supatnja s Isusom Kristom. I upravo u toj

5 Zanimljivo je upozoriti, da čak i tako kontroverzan francuski književnik kao što je to Michel Houellebecq drži da je „svaka patnja dobra; svaka patnja je korisna; svaka patnja daje plod; svaka patnja je neki kozmos.” („Ostati živ i drugi tekstovi”, *Europski glasnik*, no. 6, 2006., str. 719) Prema njegovu uvjerenju patnju ne smijemo nikada u sebi zatomiti, nego je dapače, trebamo pokušati na bilo kakav način artikulirati. Jer, „ne uspijevate li artikulirati svoju patnju u dobro definiranu strukturu, gotovi ste. Patnja će vas smazati sirove, iznutra, prije nego što budete imali vremena napisati bilo što.” (vidi: isto str. 721)

i takvoj supatničkoj dimenziji Bachove glazbe očituje se njezina spasiteljska ili soteriološka moć.

Nadamo se da nakon svega izrečenog nije preuzetno upitati: Može li se u našem primjerenom dosluhu s osobitom zvukotvornom supatnjom Bachove glazbe bar djelomično steći osobna utjeha te donekle ublažiti i prevladati naša, nerijetko teško podnošljiva patnja? Općenitog odgovora na potonje pitanje svakako nema. Samo primjereno oslušivanje i cjelovito slušanje Bachove glazbe može nam biti od djelomične pomoći u našoj potrazi i iznalaženju mogućih odgovora. Možda je Emil Cioran bio posve u pravu kada je u neobičnu oduševljenju s Bachovom glazbom ustvrdio: „Čovjeka možeš ponajviše spoznati samo prema stupnju na koji se uzdignula glazba u njegovoj duši.” („Suze i sveci”, str. 45)

Da ne bismo sve izrečeno ostavili u besputnoj nedoumici odviše apstraktnog izlaganja, pokušati nam je, uz pomoć nekoliko glazbenih primjera, opisati kako je Bach, posve u skladu s uzornom patnjom Isusa Krista, skladateljski artikulirao svoju glazbenu supatnju? Od brojnih Bachovih skladbi, u oblikovnom ustroju kojih se na vrlo ekspresivan način ozvukotvoruje patnja, ističemo samo nekoliko primjera.

Tijekom jednog izlaganja o Bachovim „Sonatama i suitama za solo violinu” u palači Matice Hrvatske, slušali smo glazbu s nosača zvuka na kojemu je zapisana vrlo zanimljiva i neobična interpretacija poznate „Ciaccone” iz 2. partite u d-molu. Tada smo upozorili na nekoliko vrlo zanimljivih detalja, kojih se i u ovome interludiju kanim prisjetiti. O čemu se zapravo radi? Zanimljivo je upozoriti da su u ostvarenju te vrlo neobične i u muzikološkom pogledu vrlo poticajne interpretacije sudjelovali, uz poznatog violinista Christoph Poppena i ugledni The Hilliard Ensemble. Na što su nam svojim skupnim muziciranjem spomenuti izvođači htjeli ukazati? Upravo na ono na što smo već prije upozorili, da se u umjetničkim učincima Bachova skladateljskog rada dokida uobičajena podjela i posve izvjesna razlika na sakralnu i profanu glazbu.

Ukoliko je poznato, da se sukladno uobičajenom teološkom tumačenju Bachove glazbe, njezin nastanak ponajviše tumači kao *Donum Dei*, onda je doista upitno kako je uopće moguće iz njegova cjelokupna opusa izdvojiti ona glazbena djela koja nisu sakralna? Nikako! Zato se i ne trebamo previše čuditi što se spomenutom glazbenom interpretacijom i tumačenjem Bachove „Ciaccone” htjelo upravo to dokazati i pokazati. Naime, izvođači iste „Ciaccone” rukovodili su se muzikološkim istraživanjem njemačke muzikologinje Helge Thoene, koja je, nakon detaljnog proučavanja partiture, uspjela dokazati da je J. S. Bach u posljednjem istoimenom stavku iz 2. suite u d-molu za solo violinu vrlo uspješno prikrio protestantske korale.⁶ Da bi se zvučno potkrijepila vjerodostojnost njezina znanstvenog istraživanja, violinist Christoph Poppen namjerno svira „Ciacconu” zajedno s Hilliard ansamblom, koji istodobno s njim pjevaju korale.

⁶ Objasnimo pobliže, kako je došlo do toga. U rano ljetno doba 1720. J. S. Bach je boravio tri mjeseca u češkom gradiću Karlsbadu, prateći svog gospodara Leopolda, kneza od Anhalt-Köthena. Odmah pri povratku

Prisjetimo se u ovome interludiju također 2. fuge u c-molu (BWV 871) iz II. sveska Bachova „Dobro ugođena klavira”, u čijoj se temi može lako prepoznati početak poznatog protestantskog korala „Aus tiefer Not schrei ich zu dir” (Iz dubine vapim za tobom) s kojim također započinje Bachova istoimena kantata (BWV 38). Poznavateljima Bachove glazbe također nije nepoznato da se inverzni oblik iste teme nalazi i u njegovu remek djelu „Die Kunst der Fuge” (slušaj 2. kontrapunkt). Jednako se tako u temi iz fuge u 3. sonati za solo violinu (BWV 1005), može lako prepoznati poznata melodija iz protestantskog korala „Komm, heiliger Geist” (Dođi, Duše Sveti), itd.

Troglasna invencija za klavir u f-molu

Ovdje svakako treba osobito istaknuti poznati primjer Bachove „Troglasne invencije za klavir u f-molu”.⁷ Ukoliko u vlastitu sluhu imamo pohranjenu zvučnu sliku spomenute glazbene minijature onda nije neumjesno upitati: je li je ona doista tako ekspresivno ustrojena skladba da u njoj možemo oćutjeti i prepoznati navlastito svojstvo njezine glazbene muke ili patnje? Svakako! Upravo u neobičnosti njezine, samo njoj svojstvene izražajnosti valja tražiti bitne razloge zašto smo se poduhvatili njezine detaljne analize. Tijekom pažljivog slušanja iste „Invencije u f-molu” čujemo i prepoznajemo gotovo jednake gradbene elemente koje zatječemo u glazbenom sadržaju Bachovih oratorijskih muka. To se osobito zapaža u patetičnom⁸ ustroju melodijskih linija i u osobitoj disonantnosti njezinih harmonijskih sklopova.

u Köthen zateklo ga je neugodno iznenađenje. Njegova supruga Maria Barbara (1684 – 1720) bila je već više od tjedan dana u grobu. Odmah nakon tog nemilog događaja, Bach je prionuo poslu te počeo skladati šest skladbi za violinu solo; tri tzv. crkvene sonate i tri partite. U 2. partitu u d-molu, BWV 1004 i u 2. sonatu u a-molu, BWV 1003, skladatelj ugrađuje i prikriva čitat poznate koralne melodije „Tod und Auferstehung” (Smrt i uskrsnuće). Primjenom raznih kompozicijskih postupaka Bach je već u samu temu „Ciaccone” prikrio, poput nekog tajnog zapisa, ime pokojne supruge Marije. Sudeći prema tumačenju muzikologinje Helge Thoene, skladatelj je čitavu „Ciacconu” zamislio i skladao kao svojevrsni zvučni epitaf (nadgrobni natpis) za Mariju Barbaru Bach. U njezinoj temi i trodijelno oblikovanim, tonalitetno kontrastnim varijacijama (d-mol – D-dur – d-mol) također je, od prvog do posljednjeg tona, ugradio i prikrio melodiju Lutherova uskrsnjega korala „Christ lag in Todesbanden” (Krist leži u okovima smrti). Što će reći da potonji uskrsnji koral treba razumjeti kao osnovni i okvirni napjev čitavog posljednjeg stavka 2. partite u d-molu, koji završava s tradicionalnim završetkom, točnije s dvostrukim usklikom Bogu, *Aleluja*. Konstruktivnost Bachova skladateljskog rada je doista zapanjujuća i njezine umjetničke učinke, dakako neposrednim slušanjem ove „Ciaccone”, ne možemo jasno prepoznati, pogotovo ako skladatelj u 37 tonova prvih četiriju taktova uspijeva vrlo vješto prikriti cantus firmus, koji upućuje na Kristov monogram XP: Deus absconditus (Skriveni Bog) i Christus absconditus, svakako su ona vrhunaravna bića, imena kojih je Bach s velikim poštovanjem (dosljedno) prikriao u svojim glazbenim djelima.

⁷ Budući da sam o oblikovnoj složenosti i umjetničkoj iznimnosti ove skladbe već govorio kada sam tumačio Bachovu „Muku po Ivanu”, tada nije na odmet da i ovom prigodom ponovim ulomak iz predavanja koji sam održao tijekom Glazbene slušaonice 20. studenog 2003. u palači Matice hrvatske.

⁸ Pridjev *patetičan* (παθητικός) u našem razmatranju valja svakako razumjeti u strožem i izvornijem smislu njegova značenja. Zašto? Zato što se polazi od stajališta da se temeljni smisao istoga priroka korijeni prije svega u riječi *patnja* (πάθος). Što će reći, da samo iz neposredno proživljene patnje proistječu ona, plemenitošću ugođena čuvstva koja tijekom skladanja uvjetuju neprijeporne umjetničke posljedice patetično ustrojene i sućutno ugođene glazbene kompozicije.

Od raznih Bachovih skladbi koje su u početku njihova nastanka imale po najprije edukativnu namjenu, njegova je „Invencija u f-molu” nedvojbeno najznačajnija i najsloženije ustrojena skladba. U pogledu kontrapunktskog umijeća ona je uistinu remek djelo najviše umjetničke razine; k tome glazbeno djelo vrlo dirljive ekspresivne snage, dapače navlastita duhovna lamentacija začudne i čudotvorne iskrenosti, riječju vrlo tankočutno obilježena i majstorski ozvukotvorena *Pietà*⁹.

Glede glazbenih figuracija, harmonijske i melodijske ekspresivnosti ista se „Invencija” može mjeriti i usporediti s ulomkom „Crucifixus” (br. 17) iz Bachove „Velike Mise u h-molu”, čiji je glazbeni sadržaj jednak onome koji također nalazimo u Bachovoj „Kantati – Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen”, BWV 12).

U vrlo značajnom teoretskom djelu „Unterweisung im Tonsatz” (Naputak o tonskom slogu) Paul Hindemith podređuje „Troglasnu invenciju u f-molu” vrlo opsežnoj harmonijskoj analizi, te između ostalog ustanovljuje: „Ova je skladba pravi harmonijski labirint. Slušatelj je u neprekidnoj dvojbi što bi u njoj trebao sluhom prepoznavati: da li samostalne harmonijske suzvuke ili pak njima podređene, izvanakordičke tonove. Harmonijska krivulja očito pokazuje u kakvu je, sluhu teško premostivu nesigurnost doveden slušatelj.”

Već u početnim taktovima „Invencije” možemo zapaziti takav patetični ugođaj koji nalazimo samo u najuzvišenijim glazbenim tužaljka. Osnovna tema građena je iz glazbenih motiva (figura) koji imaju karakter patetičnog uzdaha, a čitava „Troglasna invencija u f-molu” oblikovana je kao trodijelna fughetta. Osnovnoj temi kontrapunktiraju, u raznim glasovima, dva stalna kontrapunkta koji su također lamentacijskog svojstva kao i osnovna tema. Dapače, u najdubljoj silaznoj dionici, od samog početka eksponira se izričito (kromatski ustrojen) lamentacijski bas, koji Bach koristi i u drugim djelima. Oba stalna kontrapunkta uspostavljaju u polifonom suglasju s osnovnom temom zapanjujuće oblikovno jedinstvo cjelokupne skladbe. Usmjerimo li pažljivije naš sluh na melodijske linije zapaziti ćemo također niz vrlo zanimljivih detalja. Kao prvo, valja istaknuti da Bach temu „Invencije” ne iznosi samo u osnovnom, nego i u inverznom obliku, što dakako nije ništa neobično za barokno i Bachovo kompozicijsko umijeće, pogotovo ako u tome prepoznamo uobičajenu primjenu kontrapunkta u obratu. Pa ipak, mudri pijanist Glenn Gould u svojoj interpretaciji potonji detalj osobito naglašava. Zašto? Nedvojbeno zato, jer je bio i te kako svjestan činjenice da se inverznim pomakom melodijskih figura osnovne teme još više osnažuje njihova ekspresivnost. I to je svakako onaj detalj koji interpreti tijekom sviranja ne bi smjeli nipošto zanemariti i prepustiti slučaju. To se osobito zapaža u II. provedbi „Invencije” gdje izražajni slijed silaznih seksta (koje su dosljedni inverzni pomaci tercâ u melodiji osnovne teme) doista zapanjujuće zvuče. Patetični se ugođaj uzlaznih malih tercâ još više zvučno osnažuje u njihovom silaznom (inverznom)

9 *Pietà* – talijanska izvedenica iz latinskog *pietas*: sućut, sažaljenje, odnosno *Oplakivanje Krista*; u kršćanskoj ikonografiji prikaz Blažene Djevice Marije koja sjedeći u naručju drži mrtvo Isusovo tijelo.

slijedu velikih sekstâ, koje svojom zvukotvornošću grade vrlo ekspresivni dram-
ski ugođaj. Tijekom pažljivog slušanja „Troglasne invencije u f-molu” možemo
također zapaziti da se njezina tema u drugoj provedbi gotovo posve rastače u
slijed motiva, koji poput suza (*Lacrîmae*) pojačavaju i razotkrivaju sveukupnu
polifono ustrojenu (su)patnju ili muku (*passio*) ove skladbe. Nema dvojbe da
se u takvim i sličnim detaljima ove „Invencije” razotkriva ono u njoj što smo u
prethodnom tumačenju označili kao svojevrsna kompozicijski ostvarena *Pietà*.
Što će reći, da se kroz polifono suzvučanje sastavnih melodija i njihovih motiva
(figura) razotkriva nešto što možemo uvjetno označiti kao njihovu međusobnu
zvukotvornu supatnju ili sućutnost. Sličan kompozicijski postupak, (naravno s
posve drugim duhovnim predznakom i uz primjenu drugačijih intervala), ali
gotovo s jednakim zvukotvornim učinkom, primjenjuje i Richard Wagner u
orkestralnom preludiju svoje muzičke drame „Tristan i Isolda”.

„Invencija u f-molu” završava s pikardijskom tercom, zvukotvorna svjetlina
koje ima osobito značenje. Ona svakako nije samo zvučni dokaz uobičajene
kompozicijske konvencije, nego mnogo više od toga. Nakon teško podnošljivi-
vih patnja i disonantnih iskušenja kroz koja prolaze njezine melodije, zvuč-
na svjetlina pikardijske terce, koju čujemo na samom završetku „Invencije”,
upravo je onaj božanski sklad koji su one, prolazeći kroz polifono ustrojenu
supatnju, naposljetku zaslužile. Zbog toga svjetlina pikardijske terce djeluje
kao kratak bljesak ali jednako tako i kao zvukotvorna naznaka onog sretnog
završetka kojemu su se one nadale i koji su očekivale.

Zanimljivo je upozoriti da slično prethodnom tumačenju i mnogi drugi
tumači ove „Invencije”, primjerice H. G. Eggebrecht, posebice Martin Geck
u knjizi „Bach – Leben und Werk” smatraju da ista ima izričito retoričko-pa-
tetični karakter, osobito zbog lamentacijskog karaktera basa i njezine osnovne
teme. Vrlo sugestivna disonantna supatnja triju različitih melodijskih dionica
(teme i dva stalna kontrapunkta) ostvaruje se pomoću njihova vodoravnog i
horizontalnog suzbivanja tj. polifonim protijekom izrazito patetičnih melodijs-
kih linija koje prolaze kroz teška disonantna iskušenja ostajući pritom ipak u
ravnoteži harmonijsko-konsonantnih odnosa. To će reći da se patnja pojedinih
melodija i njihova polifono ustrojena supatnja, kojom se istodobno ostvaruje
vrlo disonantna akordička muka, mogući samo onda ako istodobno ostaju u
onim konsonantnim tonskim odnosima, sukladno kojima se ostvaruje njihova
međusobna ravnoteža.

Riječju, ova je „Invencija” idealan glazbeni primjer kako disonantni pomaci
polifonog protoka melodijskih linija uvjetuju istodobni nastanak disonantnih
suzvuka i obratno. Ravnoteža cjeline oblikuje se pomoću takve elementarne
harmonije kojom se disonantna muka akordičke vertikale i supatnički odnos
melodijskih linija postavljaju u jedinstvene konsonantne odnose glazbenog reda.

I sam Bach je često običavao reći: „Disonance su to tvrde što su bliže sugla-
sju...” (Mali ljetopis Ane Magdalene Bach, Zagreb, 2000., str. 48). Upravo u
toj napetosti, dapače razapetosti između konsonantno i disonantno ustroje-

nih suzvuka i od njih neodvojivih melodijskih intervala izvire i raste osobito umjetničko svojstvo pojedine kompozicije, u ovom slučaju Bachove „Invencije u f-molu”. Možda je u tom pogledu Paul Klee, načelno uzevši, bio posve u pravu kada je u svojim „Zapisima o umjetnosti” vrlo lucidno ustanovio:

Harmonija kompozicije stječe svoj karakter kroz disonantne vrijednosti, koje se zahvaljujući protuteži opetovano postavljaju u ravnotežu.

Nadamo se da nakon svega izrečenog nije teško zaključiti da je osobiti smisao harmonije za Bacha i njegovo doba imalo puno šire metafizičko značenje nego isključivo stručni naziv čijim se odviše uskim značenjem ona ponajviše reducira na označavanje glazbenog parametra ili pak kompozicijske discipline. Svako primijenjenoj glazbenoj harmoniji Bach je pretpostavljao ontološki predodređenu (prestabiliziranu) harmoniju kao Bogom ozakonjenu metafizičku nužnost koja sve moguće disonantne tonske odnose ili intervale, melodijske linije i suzvuke drži u odnosima savršena sklada.

Zanimljivo je također upozoriti da se u ovoj „Invenciji u f-molu” primjenom točno odabranih brojeva označuju određeni izvanglazbeni simboli i stvari izričito religiozna značenja. Tako muzikolog Ulrich Siegels u njoj otkriva namjerno prikriveni broj deset, koji simbolizira deset zakona Božjih, jer se toliko puta eksponira osnovna glazbena tema. Broj sedam označava Evandjelje i Milost Duha Svetoga, jer u invenciji postoji toliko prijelaznih dijelova. Bach također u osnovnoj temi namjerno prikriva (tonski transponirani) citat svoga prezimena B-A-C-H, ali zacijelo nipošto zbog skladateljeva egocentrizma, kako bi se to moglo posve površno protumačiti, nego ponajviše zbog toga da se uz pomoć četrnaest tonova, od kojih se sastoji tema, simbolizira postavljanje samog skladatelja u patničku neizvjesnost brojnih životnih iskušenja i duševno stanje pokajanja. U „Invenciji” se, također prikriva svjesno ugrađen broj 43 koji kao zbroj tonova osnovne teme i oba kontrapunkta simbolizira CREDO itd.

Sve spomenuto nam opetovano objašnjava koliko je Bachova vjera ugrađena u njegov glazbeni opus bila temeljno uporište njegova života i skladateljskog rada. Riječju, detaljni opis „Troglasne invencije u f-molu” nam ponajviše pokazuje koliko su u njegovoj glazbi ono sveto i svjetovno bili nerazmršivo objedinjeni. Uostalom, o tome što je za njega bila i što je njemu značila tzv. pobožna glazba ili Bogu posvećena glazba skladatelj sam najbolje objašnjava kada kaže:

Kod pobožne glazbe je svevremeni Bog s njegovom milošću vječna sadašnjost.

Zacijelo nam naslov njegove poznate, tišinom ugođene kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit” (Božje vrijeme je najbolje vrijeme) dovoljno govori što je za vjernika Bacha značilo vrijeme. Slušamo li pažljivije glazbu i tekst spomenute kantate tada ćemo zacijelo lakše razumjeti ono što se može (na) slutiti kao milosno vrijeme, odnosno kao svojevrsni tišinom ugođeni trenutak vječnosti ili kairos (καιρός) u kojemu se glazba događa kao začudni i neodgonetljivi misterij. Možda se tek strpljivim uranjanjem naše duše u lebdeću zvukotvornost Bachove glazbe može nabolje (na) slutiti i djelomično razumjeti kako se u njoj vrijeme, (najčešće posve tiho), preobražava u vječnost.

Muka Po Ivanu

Naposljetku ovoga interludija, strpljivim čitateljima svakako preporučujemo da opetovano, više puta, odslušaju uvodni zbor iz Bachove „Muke po Ivanu”.¹⁰

Uvodni broj „Herr, unser Herrscher” (*Gospodine, Gospodaru naš*) skladan je za četveroglasni zbor i orkestar. Oblikovan je u trodijelnoj Da-capo formi A-B-A. Započinje uvodnim instrumentalnim ritornellom u koji je Bach ugradio vrlo zanimljivu simboliku Svetoga Trojstva u znaku kojega se zbiva ne samo čitav uvodni zbor nego i mnogi drugi brojevi u Bachovoj „Muci po Ivanu”. Objasnimo to pobliže.

Boga Oca simbolizira basso continuo u izvedbi orgulja, koji je oblikovan pomoću ostinatnog ritma. Uzastopnim opetovanjem njegova ritma, Bach još više simbolički naglašava prisutnost jednoga Boga, odnosno jedinstvo (*unitas*) s jednim Bogom.

Sin Božji i njegova patnja opisuje se vrlo sugestivno u gornjim dionicama drvenih puhača. Dvije poprečne flaute i oboe sviraju (gotovo vrište) tužaljku uz pomoć vrlo disonantnih intervala oblikovanu kao dvoglasnu ka-

10 Bachova „Muka po Ivanu” praižvedena je u Leipzigu u evangeličkoj crkvi Sv. Nikole tijekom večernjeg bogoslužja na Veliki petak 1724. godine. Posredstvom dostupnih podataka saznajemo da je Bach prvu verziju „Muke po Ivanu” započeo skladati već u Köthenu, ali se taj rukopis na žalost zagubio. Sudbina je te glazbene partiture podosta neobična, dapače nezgodna, pa zbog toga još i danas ne postoji autorizirano izdanje za koje bismo mogli posve pouzdano tvrditi da je posljedica posljednjih želja samog skladatelja. Na žalost recepcija „Muke po Ivanu” bila je stalno u sjeni popularnije i opsežnije „Muke po Mateju”. U verziji kakvoj se danas izvodi, „Muka po Ivanu” ima 68 brojeva, a „Muka po Mateju” deset brojeva više. Za svaku novu izvedbu „Muke po Ivanu” Bach je dodavao ili izostavljao pojedine brojeve te se čak upuštao u obnovu i djelomičnu preradu pojedinih brojeva. Tekst Bachove „Pasije po Ivanu” temelji se na 18. i 19. poglavlju iz „Ivanova evanđelja” i na tekstu Brockesove „Pasije po Ivanu”. Na temelju spomenutih tekstovnih izvora završni libreto Bachove „Muke po Ivanu”, složio je, u suradnji sa skladateljem Christianom Friedrichom Henricijem, poznatim pod pseudonimom Pickaneder, koji je također živio u Leipzigu. Budući da „Evanđelje po Ivanu” nije u povijesnom smislu sinoptičko kao ostala Evanđelja, onda nije nimalo čudno da je Pickaneder zbog historijske vjerodostojnosti povijesnog slijeda Kristove muke, morao pribjeći kolažiranju, upotpunivši libreto Bachove „Muke po Ivanu” posuđenim ulomcima iz „Evanđelja po Mateju”. Takav slobodno složen heterogeni kolaž može se protumačiti kao nedopustiva rebilizacija biblijskih tekstova, ali to je nešto što je za evangelike prije Bacha i u njegovo doba bio uobičajeni postupak. Izvorni biblijski tekst u prijevodu Martina Luthera nalazi se u brzim zbornim dijelovima koje pjevaju židovski narod, zatim u recitativima koje pjevaju narator odnosno evanđelist Ivan (tenor) tj. onaj koji nam priča priču, zatim Isus (bas), Petar (bas) i drugi likovi koji sudjeluju u „Muci po Ivanu”. Na one dijelove iz biblijskog teksta, koji su prema libretistu i Bachu vrijedni osobita komentara, nadovezuju se brojevi koji nisu iz Biblije, a to se ponajviše odnosi na solističke i zbarske arije te protestantske korale. Nebiblijski dijelovi imaju izričito hermeneutički karakter te ih možemo označiti kao svojevrstne meditacije na biblijske tekstove. U takvim tekstovno-glazbenim kontemplacijama možemo iščitavati bitne duhovne inačice luteranske teologije.

Bachovim pasijama prethodila je duga povijest takve glazbene vrste. U doba ranokršćanske glazbe pjevala se tzv. *koralna jednoglasna pasija* koja je kasnije u skladu s pojavom gregorijanskih korala stekla naziv *gregorijanska pasija*. Pojavom višeglasne glazbe i uspostavljanjem moteta kao primarno sakralne glazbene vrste od 15. stoljeća pjevala se tzv. *motetska a cappella pasija*. Nakon motetske pasije, značajni prethodnik Bachovim pasijama, bio je Heinrich Schütz koji je suprotno od svojih prethodnika, u skladu s evangeličkim bogoslužjem, skladao na materinjskom njemačkom jeziku tzv. *dramske a cappella pasije*. Bachove pasije svrstavaju se u tzv. *oratorijske pasije*, koje su preuzele gotovo sve oblikovne sastavnice oratorija. Bachova „Muka po Ivanu” također je *oratorijska pasija* u kojoj su sastavni dijelovi podijeljeni na brojeve, a sastoje od različito oblikovanih solističkih i zbornih arija, ariosa, recitativa i protestantskih korala.

nonsku imitaciju. Opetovanim nizanjem tzv. dijaboličkih intervala, ponajviše smanjene kvinte ili povećane kvarte, male i povećane sekunde te sinkopiranog ritma, Bach je vrlo sugestivno oblikovao glazbenu (su)patnju, sviranjem koje se istodobno predodređuje ona muka Kristova koja se ima dogoditi.

Duh Sveti je pak onaj koji posreduje između Boga Oca i Isusa Krista. Namjerno je postavljen u sredinu između Božjeg temelja i uzvišene muke Njegova sina. Ako nam je posredstvom Biblije poznato da Duh Sveti puše kuda hoće onda nam sigurno ne će biti teško otkriti zašto slobodu njegova daha Bach opisuje pomoću gudača u vrlo pokretljivom ritmu šesnaestinka. U takav podosta složen i glazbenom tenzijom ostvaren napeti orkestralni uvod nastupa zbor, koji opet u znaku Svetog Trojstva, tri puta otpjeva zanosni poziv *Herr, Herr, Herr*.

Nadamo se da svakog onoga tko se poduhvati slušanja opisanog uvodnog zbora, koji je ponajviše polifono oblikovan, nije potrebno osobito upozoravati na jednu posve neskrivenu oblikovnu činjenicu, da se njegovom Da-capo formom također učvršćuje i naglašava simbolička prisutnost trojstvenog odnosa Oca, Sina i Duha Svetoga. Tekst nije iz Biblije i u posve doslovnom prijevodu glasi:

*Gospodine, Gospodaru naš,
Divna je slava tvoja po svojoj zemlji!
Pokaži nam kroz muku svoju
Da si uistinu sin Božji,
Za sva vremena,
Čak i u najvećem poniženju,
Veličanstven postaješ ti.*

U Bachovoj „Muci po Ivanu” osobito je zanimljivo opisano kako je učenik Petar zaniijekao svog Gospodara. Prisjetimo se, sukladno Ivanovu svjedočanstvu, kako se to zbilo. Tekst recitativa pod brojem 16., koji pjeva evanđelist Ivan, glasi:

I Hanas pošalje zaslužjenog Isusa visokom svećeniku Kaifi. Šimun Petar bio je ondje i grijao se. Neki ga upitaše.

Slijedi kratki zbor (broj 17) u allegro tempu. Odnosi se na Židovski narod koji vrlo izričito pita: *Nisi li ti jedan od njegovih učenika?*

U recitativu (broj 18) u izvedbi kojega sudjeluje više likova, evanđelist Ivan nastavlja pričati priču o tome što se dalje zbilo s učenikom Petrom, koji sukladno Isusovu proricanju, poriče svoga Gospodara e da bi se ispunilo Pismo. Iako je ta scena iz Svetog pisma manje-više svima poznata, prisjetimo se, zbog svega onoga što slijedi nakon toga, samog teksta iz evanđelja:

Evanđelist: On (Petar) porekne i odgovori: Nisam! Evangelist: Jedan od visokih svećenika, rođak onoga kojemu je Petar odsjekao uho, reče mu: Zar te nisam vidio u vrtu s njim? Petar ponovno porekne a pijetao odmah zakukuriče. Tada se sjeti Isusovih riječi, izide te gorko zaplaka. (Evanđelje po Mateju, 26,75)

Kada evanđelist Ivan kaže *da je Petar gorko zaplakao* (weinete bitterlich) Bach recitativ potpuno usklađuje s njegovom patnjom te ga postavlja u adagio tempo i pretvara u posve ekspresivni arioso. Zbog pojačane izražajnosti, narator Ivan namjerno mijenja boju glasa, a uz pomoć svih oblikovnih sastavnica ovog ariosa u adagio tempu, još više se osnažuje njegova vrlo sugestivna i ekspresivna neizvjesnost. Recitativna melodija oblikovana je od vrlo nemirna sinkopirana ritma i disonantnih intervala. U njoj dominiraju tzv. dijabolički glazbeni intervali (povećane kvarte) i vrlo sugestivni kromatski tonski pomaci malih i povećanih sekunda. Posve u skladu s takvom disonantnom melodijom zbivaju se i nemirni pomaci disonantnih suzvuka. Nema dvojbe da je takav glazbeni opis Petrove potpune duševne rastrojenosti i neizvjesnosti, zahtijevao osobiti glazbeni komentar. Zato Bach, nakon zapanjujuće ekspresivnog recitativa koji završava u fis-molskom tonalitetu, u istom tonalitetu oblikuje jednu od naj-sugestivnijih lamentacijskih arija u „Muci po Ivanu”, u kojoj se učenik Petar potpuno prepušta kajanju, plačući zbog toga što se svoga Gospodara odrekao.

Arija je komponirana u obliku slobodno prokomponirane chaconne, a započinje usklikom tj. vrlo ekspresivnom retoričkom figurom (eksklamacijom) u obliku uzdaha „Ach, mein Sinn” (*Ah, smisao moj*). Jednako kao u prethodnom recitativu i u njoj dominira disonantni nemir sumnje, ozvukotvorujući Petrovo nespokojsvo. Zanimljivo je upozoriti da u basu prepoznamo posve jednak lamentacijski bas kao i u prije protumačenoj „Troglasnoj invenciji u f-molu”. U srednjem dijelu arije opisućuje se vrlo neobični mir, poglavito kada tenor pjeva „bleib ich hier”. Pred sam kraj arije, u posljednjim taktovima kadence, skladatelj nas podsjeća na glazbeni sadržaj iz recitativa u kojemu tenor ponovno pjeva „weinete bitterlich”. Tekst arije (broj 19), koji je natopljen Petrovom nepremostivom patnjom, nije iz Biblije a njegov doslovni prijevod glasi:

*Ah, smisao moj (pameti moja), gdje ću te odmoriti?
Ostajem li ovdje ili želim prijeći preko brda i dolina?
Čitav svijet je bez prijateljskog savjeta
A u srcima se nalazi bol zločina mojega što sam ga učinio,
Jer sluga se svog gospodara odrekao.*

Nakon arije „Ach, mein Sinn” slijedi koral „Petrus, der nicht denkt zurück” („Petar koji nije pravodobno mislio”) koji još više produžuje i produbljuje glazbenu meditaciju izazvanu Petrovom sumnjom i patnjom. S istim koralom završava prvi dio „Muke po Ivanu”. Doslovni prijevod teksta iz koralala broj 20 glasi:

*Petar, koji se nije kanio svoga gospodara odreći,
U prvom je trenutku gorko proplakao:
Isuse, pogledaj me opet, ukoliko neću ispaštati što sam zlo učinio,
Dodirni, probudi savjest moju!*

Prije najvažnije arije „Es ist vollbracht!” valja posebno upozoriti na začudno sugestivan arioso br. 31 „Betrachte, meine Seele” (*Pogledaj dušu moju*). Imenovani arioso je posve uvjerljiva dramaturška posljedica prethodnog recitativa br. 30, u kojemu evanđelist Ivan kaže: *A Baraba bijaše razbojnik. Tada Pilat uze bič i izbičeva Isusa.*

Kada evanđelist pjeva tekst „und geisselte ihn” skladatelj istodobno pomoću gotovo posve doslovne melodijske onomatopeje ili glazbene figure opisuje bičevanje Isusa Krista. Zacijelo je taj grubi čin Isusova bičevanja inspirirao Bacha da odmah nakon recitativa umetne izvanrednu glazbenu meditaciju „Betrachte, meine Seele”, oblikovanu kao jednodijelni arioso, koji možemo protumačiti kao svojevrstu prvu glazbenu transcendenciju u Bachovoj „Muci po Ivanu”. To je uistinu arioso sui generis, koji je Bach idealno oblikovao kao posve jedinstvenu prokomponiranu kompoziciju. Dopuštamo si čak tvrditi da je isti arioso zbog osobite melodijske i harmonijske ekspresivnosti, takva oblikovna iznimka koju je nemoguće usporediti s bilo čime slična svojstva u cjelokupnom Bachovu opusu. Osobiti ugođaj ostvaruje se sviranjem bassa continua ili violončela, lutnje i viole d’amore. Doslovni prijevod teksta iz ariosa glasi:

*Pogledaj dušu moju, s bojažljivim zadovoljstvom,
S gorkim teretom što guši srce,
Tako njega bode nebesko cvijeće što cvijeta.
Ti možeš mnogo slatkog voća od njegove gorčine odijeliti,
Zato gledaj bez prestanka na njega.*

Druga i najuzvišenija transcendencija u Bachovoj „Muci po Ivanu” svakako je ona koju skladatelj eksponira od 57. do 59. broja. O čemu se tu radi? U tom dramskom vrhuncu Bachove „Muke po Ivanu”, Sin Božji, posve svjestan svega što se ima dogoditi, izgovara posljednje riječi i umire u neopisivim patnjama na križu. Prije njegova posljednjeg životnog daha čujemo kako otpjeva slijedeće riječi: „Es ist vollbracht!” (Dovršeno je). U Evanđelju se tekst bez prekida nastavlja te evanđelist Ivan kaže: *I naklonivši glavu, preda duh.*

Međutim Bach i libretist Picaneder odlučili su se za drugačiju, malko složeniju, dramaturgiju. Da bismo to bolje razumjeli nužno je dodatno objašnjenje. Prisjetimo se teksta iz Evanđelja (recitativ br.57), koji pjevaju evanđelist Ivan i Isus:

Evanđelist: I od tog časa učenik je uze k sebi. Nakon toga, Isus, svjestan da je sve dovršeno, da bi se ispunilo Pismo, reče: Žedan sam. Tu bijaše posuda puna octa. Namočiše spužvu u ocat i natakoše na izopovu trsku te je primakoše njegovim ustima. Čim Isus uze ocat, reče: Dovršeno je, dovršeno je. (Es ist vollbracht!).

Posljednje riječi što ih otpjeva Isus Krist te gotovo posve jednaku melodijsku figuru neposredno preuzima i pjeva njegova Majka Marija. Primje-

nom muzičko-retoričke figure *anadiploze*¹¹ Bach je prije svega želio istaknuti neposrednost neporecive ljubavi i supatnje između majke i sina, e da bi na samom završetku „Muke po Ivanu” još više osnažio njezin dramski učinak. Slikovito rečeno, posljednji (iz)dah izmučenoga Isusa, postaje udah njegove majke. Uдахnućem Isusova posljednjeg (iz)daha, Majka Marija postaje nadahnuta, neposredno preuzevši patnju Sina svoga. Opetovanjem istih riječi i gotovo posve jednakih melodijskih fraza, muka Kristova postiže svojevrsnu metafizičku kadencu. Dokida se napetost Kristove muke i nastaje očekivano ali istodobno začudno olakšanje. Posredstvom anadiploze, posljednje riječi Kristove neposredno se oživotvoruju u ustima njegove Majke Marije, koja na temelju nepromjenljiva sklopa riječi i neznatno ukrašena glazbenog motiva nadahnuto pjeva izrazito sugestivnu lamentacijsku ariju jednaka naslova „Es ist vollbracht” (br.58).

Arija je oblikovana u trodijelnoj formi. Rubni **A** dijelovi u polaganom tempu skladani su u h-molu, a srednji brzi dio **B** u kontrastnom D-durskom tonalitetu. Ariju pjeva alt, a postava glazbala sastoji se od viole da gambe i bassa continua koji, poput posve utihnute glazbe (tzv. Stille Musik), u piano dinamici sviraju rubne **A** dijelove, te sviranja tutti-a ili čitavog orkestra, koji u vivace tempu i forte dinamici izvodi srednji dio **B**. Doslovni prijevod njezina teksta glasi:

A dio – *Dovršeno je, dovršeno je. O utjeho za bolesne, napaćene duše!*

Žalosti, ostavi me u posljednjim trenucima da plačem.

B dio – *Junak Židova bori se sa snagom i završava borbu.*

A dio – *Dovršeno je, dovršeno je.*

Silentium mortis

Kako je glazbenim komponiranjem moguće opisati smrt? Ako smo svjesni činjenice da je neumitnost smrti ona neusporediva pratišina spram koje se svaka moguća ljepota glazbe doimlje samo kao posve nemoćna metafizička utopija ili zvukotvorno-estetska utjeha, onda je potpunu uvjerljivost takvog umjetničkog dojma pri skladateljskom opisu smrti vrlo teško, gotovo nemoguće postići, pa čak i onda kada se pokušava opisati smrt Isusa Krista. Prisjetimo se samo koliko je potrebno rafinirane „orkestralne buke” u Straussovoj simfonijskoj pjesmi „Till Eulenspiegel” prije nego što visoki tonovi klarineta

¹¹ *Anadiploza* – grč. αναδιπλωσις, udvostručiti, udvostručavanje; lat. reduplicatio; njem. Wiederholung des Wortes; retorička figura – svjesno ponavljanje riječi; sastoji se u tome što sljedeća rečenica počinje jednakim riječima kojima je prethodna završena. Ponavljanjem istih riječi namjerno se pojačava njihova izražajnost i naglašava njihovo značenje. Posve jednaka primjena opetovanja retoričke figure odnosi se i na ponavljanje glazbene figure (*figura musica*). A *figura musica* je u baroknoj glazbi bila svojevrsan ornament (ornamentum). *Nauk o figurama* (Figurenlehre) u renesansno i barokno doba nastaje izravnim utjecajem retorike na nauk o kompoziciji (Kompositionslehre ili Musica poetica) i bilo je vrlo bitno, dapače nezaobilazno znanje koje su skladatelji trebali naučiti i primjenjivati u svojim glazbenim kompozicijama.

i piccolo flaute označe smrt istoimenoga flamanskog pustolova i vragolana ili koliko je pak pjevačkog napora potrebno da bi se što uvjerljivije opisalo umiranje Gilde u Verdijevoj operi „Rigoletto”, koja u očevu naručju, umirući, istodobno pjeva najviše tonove vrlo zahtjevne sopranske arije.

Možda je ipak J. S. Bach pri pokušaju opisa Kristove smrti u „Muci po Ivanu” bio umjetnički najuvjerljiviji. On je vrlo mudro izbjegavao doslovan opis, ali jednako tako i svaki mogući prigovor zbog umjetničke preuzetnosti, da neprimjereno pokušava glazbom opisati ono što je samo po sebi neopisivo. Ako je misterij smrti jednako tajanstven kao i sâm život, onda njezinu neopisivost svakako treba vratiti u neizrecivo obitavalište njoj primjerene tišine. Možda je upravo zato Bach pri opisu Kristove smrti izbjegavao njezin glazbeni opis. Prema svjedočanstvu njegove supruge „smrt kod Bacha nije nikada izazvala užas, nego mu je cijeli život bila nada, koju nije ispuštao iz vida – bila mu je istinsko ispunjenje života.” (vidi: isto, str. 150)

Sudeći prema onome što čujemo u njegovoj „Muci po Ivanu”, on je Kristovu smrt doživljavao i skladateljski opisao kao zapanjujuće tih i nadasve mistično ugođen čin.¹²

Nakon vrlo sugestivne lamentacijski ugođene arije „Dovršeno je!” (Es ist vollbracht!), koju pjeva alt, slijedi iznenađujuća tišina ili pauza kojom Bach vrlo uvjerljivo izbjegava svaki zvučni opis Kristove smrti. Dakle, prije nego Krist *nakloni glavu te preda dub*, iznad posljednjeg trenutka njegova života, nadvila se začudna tišina smrti (Silentium mortis), kroz čiju mističnu metamorfozu Krist i njegovi sljedbenici trebaju steći vječni život.

U skladu s navedenim, nije na odmet načelno upitati: Je li tišina doista ono neopisivo poprište kroz koje se zbiva mistična modulacija u neizvjesnu onostranost, nikome s ove strane iskušane „vječnosti”?

Onkraj bezbrojnih strahova od smrti i raznih nihilistički ugođenih bolesti na smrt, Bach svojim skladanjem ne ostvaruje neku samoj sebi dostatnu glazbenu deskripciju naše tuge pred tihom tajnom smrti, nego prije svega hrabro i vjerom prožeto sučeljavanje s njezinom neumitnošću. Posve je nedvojbeno da je evangelik J. S. Bach, od svih nama poznatih skladatelja raznih vjeroispovijesti, svojom pobožnošću i umjetničkim djelovanjem najuzornije i najčvršće (po)svjedočio ono što je ugledni protestantski teolog Paul Tillich imenovao kao „hrabro postojanje”. U obzoru takve hrabrošću ugođene egzistencije glazba svoj potpuni smisao najprimjerenije stječe samo ako se njezino skladanje usklađuje s božanskom mjerom svega što jest pa tako i s imanentnom mjerom glazbe te, prema mišljenju Paula Tillich, postaje božanski ozakonjena umjetnost ili *theomna glazba*.

12 Zainteresiranim čitateljima koji doista žele pobliže razumjeti ono o čemu se ovdje govori, preporučujemo da prije svega odslušaju „Muku po Ivanu” u Gardinerovoj interpretaciji (ARCHIV PRODUKTION, 1986). John Eliot Gardiner nas nakon Kristovih riječi „Es ist vollbracht” namjerno ostavlja u vrlo neugodnoj neizvjesnosti, kada smo, bez obzira na to što očekujemo da se dogodi ono što se ima dogoditi, i te kako zbunjeni i iznenađeni muklom tišinom smrti.

Ako smo mišljenja da je doista tako onda nas zacijelo ne će previše začuditi što je Emil Cioran u svojim fragmentarno sročnim filozofijskim meditacijama o Johannu Sebastianu Bachu išao još korak dalje, te zacijelo u prekomjernu oduševljenju njegovom glazbom izrekao izuzetno smjelu misao: „Bach je sve. A što je to sve? Sam Bog. Jer u njemu nema ničega što nije Bog.” (vidi: „Suze i sveci”, str. 58)

Postludij

Tko doista pozna Bachov skladateljski rad i njegov glazbeni opus ne može poreći bitnu i neprijepornu činjenicu da je u središtu njegova života bio uvijek Isus Krist, „jer nikada nije mogao pomisliti na Kristove rane i njegovu smrt na križu, a da i sam nije trpio i čutio grješnost stvorenja”. (Mali ljetopis Ane Magdalene Bach, Zagreb, str. 137) Kristova ljubav, njegova patnja i njegova supatnja kao Sina Božjega za sve one koji trpe, bio je temeljni sadržaj njegove glazbe. Ako je Kristova patnja bila uistinu bitni poticaj Bachova skladateljskog rada, onda su njegove umjetničke posljedice za vjernike najbliže onome što se može označiti kao *Imitatio Christi*. Poput Boga, koji postajući čovjekom bude izložen patnji, tako je i Bach preuzeo Kristovu patnju, unoseći u glazbu neizmjernu osobitost njezina božanskog smisla. Ako oblikotvorna kvaliteta njegove glazbe najbolje pokazuje da je doista tako, onda svako njegovo glazbeno djelo inspirirano mukom Isusa Krista nije ništa drugo nego njegova umjetnički različito oblikovana supatnja. Koliko je navlastitost Bachove glazbe umjetnički artikulirala patnju Isusa Krista, toliko je kao njezina umjetnički odjelovljena i oduhovljena supatnja stekla osobitu odgovornost takva djelovanja, koju možemo (do)živjeti kao njezin, začudnom zvukotvornošću ugođeni, spasiteljski smisao. I njegova supruga Magdalena je potpuno vjerovala u soteriološku učinkovitost njegove glazbe: „Sebastian je na (...) neobičan način neopozivo mijenjao svakoga tko bi ga upoznao, a slušanje njegove glazbe svakoga je poticalo da postane boljim. Već sam rekla kako baš nije bio lakom za pohvalama i kako im se samo umjereno veselio, no jedanput mu se ipak srce razgalilo, kad mu je nakon izvedbe jedne kantate pristupio neki student i rekao: *Čini mi se kako uz ovu glazbu barem tjedan dana nakon slušanja ne bih mogao učiniti ni najmanje zlo*. Stekla sam dojam da su te riječi Sebastiana pogodile duboko u srce, dublje od najglasnije pohvale najizbirljivijeg znalca.” (vidi: isto, str. 121)

Budući da su umjetničke posljedice njegova skladateljskog rada toliko uspješne da ih možemo s neizmjernim poštovanjem imenovati i svrstati u glazbu ponad svake glazbe, onda se ne trebamo previše čuditi što mnogi recipijenti njegovih glazbenih djela u njoj nalaze neiscrpne zvukotvorne izvore božanski ustrojene utjehe. Božanski ustrojena glazba ne može biti drugo nego Bogom ugođena utjeha, spas za mnoge napaćene. I kao što Bog ulazi u patnju žrtvujući vlastita Sina da bi oslobodio čovjeka, tako i osobito ustrojena Bachova glazba preuzima na sebe

smisao spasenja. Jer, „svaka patnja”, kako nas izvrsno uvjerava Béla Hamvas, „nije besmislena.” (B. Hamvas, „Nevidljivo zbivanje”, Zagreb, 2004., str.97) „Nijedan propaćeni trenutak nije samome sebi svrha.” (vidi: isto, str. 97) Ako se osobitost čovjeka određuje prema tome koliko patnje može preuzeti na sebe, onda se ne čudimo, što je modernom čovjeku upravo F. Nietzsche pokazao u kojoj je mjeri neumitna patnja bit njegova života. A patnju trebamo, bez obzira na njezin duhovni predznak, preuzeti na sebe prije svega zato, jer nas uvijek potiče na nešto više. Što je i Tko je to više, Bachu je svakako bilo posve jasno. To više je, prema Hamvasevu tumačenju, „potpuni bitak. Cjelina i Istina Bitka. Jer, samo ono što boli pogađa čovjeka. Samo onaj tko bezostatno propati ono što mu je palo u dio može stupiti u božanski bitak. A najuzvišeniji i najljudskiji simbol i Bog budne i svjesne patnje, onog *amor fati* jest: Trpeći Bog – Raspeti.” (vidi: isto, str. 97)

I Bach je prema svjedočanstvu Ane Magdalene „duboko u svojem srcu nosio lik Raspetoga i njegova najplemenitija glazba krik je čežnje za smrću pri viziji uskrsloga Spasitelja.” (Mali ljetopis Ane Magdalene Bach, Zagreb, str. 48)

Ako je Bach, sudeći prema njegovoj glazbi, bio potpuno svjestan neporecive činjenice da se samo kroz supatnju s Trpećim Bogom ili Raspetim može sluhu otvoriti neizmjerni smisao Božje ljubavi, onda se naposljetku valja prisjetiti riječi Kristovih, koji Pilatu u Bachovoj „Muci po Ivanu” odgovara slijedeće: „Ja sam se zato rodio i na svijet došao da svjedočim istinu. Tko iz istine jest, taj čuje moj glas” (Wer aus der Wahrheit ist, der hört meine Stimme.) Sudeći prema potonjim Kristovim riječima, on je odavno vrlo smjerno upozorio da se izvorno razumijevanje njegovih riječi stječe prije svega kroz slušanje. Jer, tko uistinu čuje njegov glas može vjerodostojno govoriti i živjeti njegovu istinu. Na tragu iste istine možemo parafrazirajući pridodati slijedeće pitanje: Nije li Bach došao na ovaj svijet prije svega zato da (po)svjedoči božanski ugođenu istinu glazbe? Nedvojbeno! Jer, ako smo uistinu uvjereni da je Johann Sebastian Bach pažljivo osluškiavao i čuo Njegov glas, onda je najprimjerenije da i mi slušajući i svirajući slijedimo umjetničku istinu njegove glazbe.

Na posljetku ovoga postludija, molimo strpljive čitatelje da nam unaprijed oprostite na našoj preuzetnosti ako si dajemo za pravo postaviti slijedeće, retorički intonirano, pitanje: Smije li se Bachovoj glazbi ponad svake glazbe koja više od 260 godina najprimjerenije umjetnički dokazuje da je njezin autor itekako čuo i smjerno slijedio Njegovu istinu, poricati njezina svetost? Svaki odgovor na potonje i slično pitanje bio bi bjelodani dokaz posve gluhe i potpuno promašene preuzetnosti. Jer, kada je o njemu i njegovoj glazbi riječ onda svi dobronamjerni recipijenti trebaju svakako imati na umu ono u što je svim svojim bićem vjerovala i što je neposredno slutila Bachova supruga Magdalena: „Uvijek je bio veći od svega onoga što sam mogla pojmiti.” (vidi: isto, str. 123) To jednako vrijedi i za sve nas, jer Bach i njegova glazba bili su i zauvijek će ostati neopisiv misterij onkraj svakog mogućeg umnog dosega naše spoznaje, te kao i za Magdalenu Bach, nešto što je s onu stranu od svega onoga što bi se moglo o njoj pojmom pojmiti.

Budući da se tijekom sviranja i slušanja njegove glazbe uvijek nanovo budi u nama neko neopisivo oduševljenje kada smo u nekom posve neizvjesnom i slutećem dodiru s nečim u njoj što je zauvijek svakom umnom dosegu uskraćeno i posve nespoznatljivo, valja nam se ponovno prisjetiti početne misli iz ovog ne premaloga ogleđa: Tko prvo slovo vjere, naime svet, može spoznati svojim umom – neka mi se javi. (Rudolf Otto)¹³

13 Bez obzira na to što se potonje promišljanje o svetoj i tzv. profanoj glazbi kretalo prije svega unutar onto-teoloških misaonih okvira, ipak nam je bitno upitati zašto se na početku i kraju ovog oduljeg ogleđa namjerno citira poznata misao uglednog teologa Rudolfa Ottoa? Što se zapravo htjelo time postići? Zacijelo se u skladu s temeljnim stavom Rudolfa Ottoa htjelo opetovano naglasiti te ujedno podsjetiti da iz onog svetoga sjaji i odjekuje takav neiscrpni smisao, koji se uz sve umne napore spoznajom ne može odrediti a ponajmanje spoznajom iscrpiti. I ukoliko nam pažljivo oslušivanje onoga što neopisivo i nespoznatljivo u onome svetome jest omogućuje uvijek smisleni korak dalje, onda u mogućoj slobodi takva, neiscrpni smislom vođena misaona iskoraka možemo još više razumjeti koliko je ono sveto puno višesmislenije od svega onoga što nam se nudi u odviše uskim, racionalno sputavajućim metafizičkim obzorima tradicionalne onto-theo-logije. Nije li dakle neiscrpni smisao svetoga nešto što se događa s onu stranu, tradicionalnom metafizikom obrubljenih, onto-teoloških okvira, odnosno takvo nešto na što zbog njegove smislene neiscrpnosti nema nitko pravo na spoznajno ograničavajući monopol? Svakako!

Imamo li prije svega na umu taj i takav, svakoj spoznaji uskraćeni i neiscrpni smisao svetoga, tada nam zacijelo ne će biti teško razumjeti zašto je moguća svetost Bachove i ine primordijalno ustrojene glazbe jednostavno neiscrpna. Možda ćemo tek onda ako posve nehotice iskliznemo u neiscrpni smisao svetoga te donekle naslutimo ono što sveto uistinu jest, moći bar djelomično razumjeti što je to tako neiscrpno u Bachovoj i prema kompozicijskom ustroju njoj sličnoj glazbi.

Naposljedku ove rubne bilješke valja nam podsjetiti na iznimno smjelu misao Martina Heideggera, koji u jednoj svojoj izreci o svetome kaže slijedeće: *Tek iz biti svetoga moguće je misliti bit božanstva*. Sudeći prema potonjoj izreci Martina Heideggera, ono sveto je nedvojbeno izvornije od svake tradicionalnom metafizikom uspostavljene opreke pa čak i onkraj toliko iznuđene i ideološki prečesto zlorabljene oprečnosti svetog i profanog. Poznavaateljima Heideggerove filozofije zacijelo nije nepoznato da se u njegovu mišljenju prikrija i navješćuje novi osvit svetoga. A s novim osvitom svetoga trebalo bi započeti i novo tumačenje onog što omogućuje prisutnost božanskog u glazbi. Sukladno takvu Heideggerovu mišljenju autor potonjeg ogleđa naslućuje da se njegovim navješćenjem „novog” osvita svetoga istodobno razotkriva takvo svijetlo, prosvjetljenjem kojega se omogućuje ponovno rasvjetljavanje odavno zaboravljenog božanskog jedinstva, u duhovnom obzoru kojega se poništavaju sve metafizikom iznuđene i nametnute opreke, jednako tako i neuvjerljiva podjela glazbe na svetu i profanu.

Zadaci i mogućnosti povijesti književnosti

Perina Meić: *Čitanje povijesti književnosti. Metodološki modeli književnopovijesnih istraživanja u hrvatskoj znanosti o književnosti*, Alfa, Mostar, 2010.

Čitanje povijesti književnosti Perine Meić nastaje između dvaju pogleda na ulogu i mogućnosti povijesti književnosti. Prvo je gledanje laičko, i promatra povijest književnosti kao vjeran prikaz stvarnoga stanja književne prošlosti, što u konačnici dovodi do „okamenjivanja” književnopovijesnih djela i njihova udžbeničkoga položaja u mehaničkome smislu riječi: za književnopovijesnim radovima posežemo kada želimo informacije i vrijednosne procjene književne prošlosti ne pitajući se o njihovim metodološkim pretpostavkama ni o ulozi samoga književnog povjesničara u njegovu poslu. Drugo krajnje gledište već je opće mjesto u suvremenoj književnoj teoriji: naime zajedno s „pretresanjem” statusa opće povijesti i njezinih postulata o objektivnu prikazivanju onoga što se u prošlosti stvarno dogodilo, neovisno o povjesničaru, i što samo čeka da bude ispričano, došla je na red i književna povijest. Postmodernisti u njoj vide tek veliku priču o književnosti, konstrukciju nastalu iz subjektivna položaja povjesničara (položaja rasno, klasno, spolno i ino obilježena), a njezine glavne zadatke – periodizaciju, izbor autora i djela, vrednovanje – kao stvaranje umjetnoga reda, stvaranje privida kontinuiteta i koherencije tamo gdje u stvarnosti postoje samo lomovi, proturječja i nesuglasja. Umjesto klasične narativne povijesti predlažu tzv. postmodernu enciklopediju, koja ne nudi prikaz prošlosti u koherentnoj strukturi,

nego skup eseja, nerijetko suprotstavljenih, o različitim autorima i književnim pitanjima određenog vremena.

Međutim unatoč takvome stanju u teoriji povijesti književnosti, u praksi se i dalje uglavnom pišu tradicionalne sintetske povijesti, a odatle i duhovit zaključak da nema udaljenijih disciplina od teorije povijesti književnosti i njezine prakse. Uvažavajući činjenicu da se povijesti književnosti pišu i da se rezultatima njihovih istraživanja koriste svi, i oni koji ih osporavaju (književnopovijesna je periodizacija, primjerice, ma koliko uvjetna bila, pretpostavka i sagledavanju diskontinuiteta i proturječja na kojima inzistira suvremena teorija), Perina Meić želi pomnim propitivanjem teorije i prakse povijesti književnosti oblikovati znanstveno utemeljen opisni okvir prikladan za analizu konkretnih ostvarenja književnopovijesnih istraživanja hrvatske znanosti o književnosti i sagledavanje njihovih rezultata. Opisni obrazac želi uvažiti osnovne teorijske zahtjeve koji stoje pred povijesti književnosti i niz načelnih metoda za njihovo rješavanje u praksi, kako bi se mogao primijeniti na konkretna književnopovijesna istraživanja i ispitati njihove rezultate s obzirom na „idealni” model, a time provjeriti i mogućnosti povijesti književnosti uopće.

Ovo polazište ne ide ni za nijekanjem ni za afirmiranjem postojećega stanja (premda je očigledno da ne dijeli krajnju skepsu postmodernizma prema tradicionalnoj povijesti književnosti), nego želi sagledati pitanja koja stoje pred povijesti književnosti i načine na koje se u praksi na njih odgovara te tako ujedno prokčiti put prema daljnjem ostvarivanju njezinih potencijala. Ako je povijest književnosti potrebna (a u određenom obliku, svi se slažu, jest), kako je pisati, koje zadatke i ciljeve imajući u vidu? Koja načelna rješenja stoje pred povjesničarom književnosti i koje mogućnosti pruža određeni skup metoda?

Opisni obrazac

Autorica polazi od temeljnoga problema: od prigovora o neznanstvenosti povijesti književnosti, i to ispitujući njezin epistemološki okvir. Povijest književnosti Perina Meić vidi kao oblik znanstvenoga mišljenja o književnosti, koji ima specifična metodološka načela, a upravo je njihove zakonitosti potrebno preispitati na spoznajnoteorijskoj razini jer su „pitanja književnopolisne metodologije zapravo pitanja o smislu i prirodi književnosti uopće” (str. 17). Uočava potrebu za preciznijim istraživanjem modela u kojima se pojavljuju povijesti književnosti, i to polazeći od njihovih metodoloških i formalnih osobina, a ne (primarno) od sadržajne sastavnice. U tu svrhu oblikuje teorijski utemeljen opisni obrazac.

Do njega dolazi propitujući teoriju povijesti književnosti i sve zahtjeve koji pred književnopolisnim istraživanjima stoje u povijesnome slijedu od pozitivizma do poststrukturalističke misli. Povijest književnosti promatra kao književnoznanstveni žanr, koji ima svoje znanstvene pretpostavke i metodološka polazišta. Koristeći se u proučavanju povijesti književnosti osnovnom književnoteorijskom hijerarhijom, stvara osnove za razveden i precizan opis, prikladan za ispitivanje konkretnih književnopolisnih ostvarenja. Povijest književnosti kao oblik književnoznanstvenog istraživanja Perina Meić definira kao „proces rekonstrukcije i interpretacije književnih tekstova i književnih sustava u dijakronijskoj, ali i sinkronijskoj perspektivi”, čije proučavanje „podrazumijeva prepoznavanje i opisivanje književnopolisnih metodoloških modela, tj. književnopolisnih rodova, vrsta i podvrsta” (str. 19).

U oblikovanju opisnog obrasca za proučavanje metodoloških modela povijesti književnosti polazi od, pojednostavnjeno rečeno, dvaju osnovnih pogleda na književnost, koji podrijetlo imaju još u antici, a to su rekonstrukcija i interpretacija – pogleda koji su u svom čistom obliku dijametralno oprečni. Prvi književnost sagledava kao dio širega konteksta – povijesnog, političkog, društvenog, kulturnog, filozofskog – i to dio uvjetovan vanjskim čimbenicima, a sagledan iz dijakronijske perspektive. Drugi pristup književnost

gleda kao autonomnu, od konteksta neovisnu tvorevinu, koja ima vlastita oblikovna načela, a zakonitosti joj je moguće spoznati jedino iz nje same. Ovaj se pogled ograničava na tekst, a obilježava ga u čistom obliku sinkronijska perspektiva (ahistoričnost).

Dva oprečna pogleda na prirodu i karakter književnosti u književnopolisnoj praksi autorica naziva književnopolisnim rodovima i imenuje ih kao kontekstualno-dijakronijski i tekstualno-sinkronijski književnopolisni rod. Svaki od njih nudi niz metoda za praktično rješavanje pitanja koja stoje pred povijesti književnosti, a budući da ne dolaze u „čistom” obliku nego su u dinamičnu odnosu, upravo kombinacije njihovih pristupa tvore metodološke mogućnosti koje povijest književnosti ima na raspolaganju. Promatrajući moguće kombinacije, Perina Meić dalje razrađuje svoj opisni obrazac. Dijeli sva književnopolisna ostvarenja u dvije velike skupine prema opsegu koji zahvaćaju: na tradicionalnu povijest književnosti – koja književnost želi zahvatiti u cijelosti, bez obzira na žanrovske podjele, i žanrovsku – koja se usredotočuje na istraživanje povijesti određenoga žanra. Naziva ih književnopolisnim vrstama. Svaka vrsta ima na raspolaganju niz metoda za rješavanje zadataka povijesti književnosti, metoda koje im nude dva književnopolisna roda, pa u kombinacijama metoda autorica prepoznaje podvrste u kojima se pojavljuju književnopolisna ostvarenja. Tako kao podvrste tradicionalne književnopolisne vrste prepoznaje tradicionalnu pozitivističku, tradicionalnu pozitivističko-imanentnu i tradicionalnu imanentnu književnopolisnu podvrstu, a kao podvrste žanrovske književnopolisne vrste žanrovsku pozitivističku, žanrovsku strukturalističku i žanrovsku recepcijsku književnopolisnu podvrstu.

Sustav rodova, vrsta i podvrsta u kojima se pojavljuju tekstovi povijesti književnosti nastaje u pomnu i discipliniranu propitivniju teorije i prakse povijesti književnosti, i to uvažavajući metodološka načela u okviru dvaju temeljnih pogleda na književnost, dvaju rodova u terminologiji Perine Meić. Ta se metodološka načela tiču načina na koje su u praksi riješeni glavni zadaci književnopolisnih istraživanja, a to su vrednovanje, periodi-

zacija, recepcija i pitanje nacionalne povijesti književnosti. U rješavanju tih problema dva književnopovijesna roda pružaju drukčija metodološka načela, a time i drukčije rezultate, drukčije učinke istraživanja te drukčije sagledavanje prirode i funkcije književnosti. Kontekstualno-dijakronijski književnopovijesni rod, sažeto rečeno, inzistira na faktografskom, rekonstrukcijskom i dijakronijskom pristupu tekstu; proučavanje književnosti podređuje izvanknjiževnim činjenicama, periodizaciju određuje političkim, društvenim i kulturnim pojavama, u analizi tekstova važnost pridaje biografiji i psihologiji autora, a u interpretaciji pomno rekonstruira i povijest recepcije djela (usp. str. 19). Tekstualno-sinkronijski književnopovijesni rod književnost promatra kao autonomnu tvorevinu; karakteriziraju ga „interpretativno-estetičke, sinkronijske i unutarknjiževne istraživačke perspektive” (str. 19). Fokusira se na umjetničku vrijednost teksta, periodizaciju zasniva na poetičkim načelima, interpretaciju i vrednovanje određuje sinkronijskom pozicijom i ne pridaje važnosti recepciji u povijesnoj perspektivi.

Dva književnopovijesna roda dva su razreda mogućih rješenja ovih pitanja, a njihove kombinacije u praksi se oblikuju kao ono što Perina Meić prepoznaje kao književnopovijesne vrste i podvrste. Sustav rodova, vrsta i podvrsta opisni je sustav koji omogućuje precizno ispitivanje konkretnih književnopovijesnih ostvarenja jer sadrži kombinacije na osnovu kojih je teorijski moguće pristupiti pisanju povijesti književnosti.

Svoj opisni obrazac autorica naziva metodološkoformacijskim opisom. Termin je stvoren u analogiji s Flakerovim terminom stilskih formacija i sadržava osnovnu pretpostavku njezina pristupa – povijest književnosti moguće je čitati „iznutra”, iz njezinih metodoloških i formalnih osobina, na isti način koji su za oblikovanje književnih perioda predložili Flaker i Škreb: kao uočavanje ključnih fenomena unutar samoga književnopovijesnog, u ovom slučaju književnoznanstvenog, procesa, zasnovano na sustavnoj analizi književnih djela, u ovom slučaju književnopovijesnih istraživanja. Analogija dakle nije slučajna jer je u *Čitanju povijesti književnosti* očita sklonost autorice pristupima

koji književnost proučavaju kao autonomnu umjetničku tvorevinu te svoje sustave stvaraju u prvome redu na analizi unutarnjih osobina književnih djela, ali sklonost koja, naravno, uvažava i povijesnu dimenziju književnosti. Bez te dimenzije, izrazom R. Welleka i A. Warrena, povijest književnosti nije *povijest književnosti* (jednako kao što u sagledavanju književnosti kao dokumenta društvenih, političkih i kulturnih kretanja ne nastaje povijest *književnosti*). Sklonost je to proučavanju književnosti uvažavajući njezine složene odnose s kontekstom, izvanknjiževnom zbiljom, ali zadržavajući pritom njezinu autonomiju.

„Čitanje” metodologije

Nakon oblikovanja opisnog okvira, dovoljno širokog i funkcionalnog da uzme u obzir različite metodološke pretpostavke u povijesnome slijedu, autorica prelazi na njegovu primjenu, na čitanje konkretnih ostvarenja povijesti književnosti preko njihovih metodoloških i formalnih obilježja. Analizirani korpus čine povijesti (novije) hrvatske književnosti razvrstane prema sustavu književnopovijesnih vrsta i podvrsta: tako u okviru tradicionalne pozitivističke podvrste „čita” Dragutina Prohasku (*Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti*, 1921), Slavka Ježića (*Hrvatska književnost od početka do danas: 1100. – 1941.*, 1944, 1993), Antuna Barca (*Književnost ilirizma*, 1954, i *Književnost pedesetih i šezdesetih godina*, 1960), Milorada Živančevića i Ivu Frangeša (*Ilirizam i Realizam*, 1975), Šimu Vučetića (*Hrvatska književnost 1914. – 1941.*, 1960), Dubravka Jelčića (*Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, 1997, 2004) i Slobodana Prosperova Novaka (*Povijest hrvatske književnosti*, 2003). U okviru tradicionalne pozitivističko-imanentne podvrste razmatra Miroslava Šicela (*Književnost moderne*, 1978), a u okviru tradicionalne imanentne podvrste Ivu Frangeša (*Povijest hrvatske književnosti*, 1978) i dvaput Šicela (*Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, 1997; *Povijest hrvatske književnosti I, II, III*, 2004, 2005). Kao žanrovsku pozitivističku književnopovijesnu podvrstu promatra ostvarenje Stanka Koraća (*Dvadeset godina hrvatskog*

romana 1895. – 1914., 1963, i *Hrvatski roman između dva rata 1914. – 1941.*, 1974), a potom *Panorama hrvatske književnosti XX. stoljeća* skupine autora (1965). Kao žanrovsku strukturalističku podvrstu promatra *Roman Šenoina doba (1863. – 1881.)* Stanka Lasića iz 1965. te *Hrvatski roman: 1945. – 1990.* Cvjetka Milanje (1996), a kao žanrovsku recepcijsku književnopovijesnu podvrstu tromnu *Povijest hrvatskoga romana* Krešimira Nemeca (1994, 1998, 2003).

Svako od tih ostvarenja analizira prema metodološkim polazištima i načinima na koje pojedini autori rješavaju zadatke periodizacije, izbora, recepcije i vrednovanja. Rezultat je sustavan pregled književnopovijesnih istraživanja u hrvatskoj znanosti o književnosti i njihovih dometa. U okviru analize odgovorā na ključne zadatke povijesti književnosti pokazuju se i povijesne mijene u pristupima: od pozitivističkih, koje književnost promatraju kao simptom politike, povijesti, društvenih gibanja, biografije i psihologije autora, preko povijesti nastalih pod utjecajem tzv. imanentnih pristupa, do strukturalistički orijentiranih i recepcijskih (a postmoderne enciklopedije kao ostvarenja – još nema). Autorica ne ostaje samo na deskripciji nego, što implicitno što eksplicitno, i vrednuje doprinose rješavanju književnopovijesnih zadataka u pojedinim tekstovima i metodološkim pristupima. Stvara, moglo bi se reći, popis dobro obavljenih poslova i otvorenih zadataka u književnopovijesnom istraživanju te nastoji osmisliti polazišta pisanju povijesti književnosti proučavajući načine na koje su pojedini autori, koristeći određene metodološke modele, riješili temeljna njezina pitanja.

Iz rada je očito da je autorica naklonjena metodologijama koje književnopovijesne sustave grade s oslonom na književnost samu, pa (implicitno) najbolje ocjenjuje doprinose takvih ostvarenja (Šiće, Milanja), otkrivajući često u temelju pojedinih „vanjskih” pristupa književnosti „slabost i zbunjenost nad tekstem” (str. 137). Njezin način čitanja povijesti književnosti također se oslanja na metodologiju koja, ricœurovski rečeno, „ostaje u ogradama teksta”, ali je zanimljivo da metodološkoformacijski opis dolazi upravo do onoga na čemu inzistira moderna teorija: do lomova,

nedosljednosti, mjesta očite subjektivnosti i ideološkoga položaja autora, do utjecaja toga položaja na izbor (favoriziranje nekih autora a prešućivanje drugih), vrednovanje i periodizaciju, a sve to primjećujući u samoj metodologiji književne povijesti, prateći povijesti povijesti književnosti i smjenjivanje njezinih metodoloških načela. Tekstove čita otkrivajući iz njih samih zakonitosti njihova nastanka, način na koji rješavaju zadatke povijesti književnosti te na koncu ishode takvoga posla, tj. doprinos znanosti o književnosti kao i razumijevanju književnosti same.

Povijest književnosti kao hod po užetu

U idealnome smislu, uvažavajući sve zadatke i ograničenja, povijest književnosti doima se kao nemoguć projekt. Prema onome što je Perina Meić derivirala iz teorije kao idealne zahtjeve, povijest bi književnosti, dopustit ću sebi pojednostavnjen pa i karikiran pregled, morala voditi računa o sljedećem: trebala bi vrednovati, jer je bez vrednovanja tek „literarno knjigovodstvo” (str. 54), ali svjesna da su vrijednosni sudovi podložni stalnim promjenama, a osim toga u stalnim zamkama povjesničarova položaja i vremena. U izboru bi trebala uvažiti umjetničke vrijednosti, ali izbjegnuti opasnost da postane „povijest generala” jer takva ne pokazuje kompleksnost književnoga života određenoga razdoblja. Treba zato voditi računa i o barčevskoj „veličini malenih”, ali ne dopustiti da se stvarne vrijednosti izgube u mnoštvu trivijalnih ostvarenja. Trebala bi imati na umu svojevrsnu demokratičnost pristupa, ali pripaziti ipak da ne postane povijest svega i svačega. Nadalje, vrijednosti ne bi trebala sagledavati samo iz aktualne povjesničareve perspektive, nego i u dijakronijskoj perspektivi. Vrijednosti ne smije sagledavati ni samo s obzirom na pisca i djelo, nego imati na umu da se one ostvaruju u procesu čitanja: dakle voditi računa i o povijesti recepcije, a ne samo povijesti pisaca i djela. U periodizaciji bi trebala balansirati između potrebe da se književni periodi izvode iz unutarknjiževnih, stilsko-poetičkih osobina, a ne na osnovu opće, društvene, kulturne ili filozofske povijesti, i

svjesnosti da se književne pojave ne smjenjuju tek zbog unutarnjih razloga, nego u tijesnoj svezi s izvanknjiževnim čimbenicima pa je stoga nemoguće posve odvojiti „unutrašnji” pristup književnosti od „vanjskoga”. Povijest bi književnosti trebala pronaći onu osjetljivu i tananu mjeru uključivanja izvanknjiževnih činjenica u svoj sastav i operiranja njima, kako se ne bi pretvorila u strukturalnu analizu djela bez svjesti o njihovoj povijesnosti, ali upravo onoliko koliko treba da ostane povijest *književnosti*. U oblikovanju nacionalnih povijesti književnosti trebala bi se oslanjati na opravdanje da književnost jednoga naroda ipak nije samo jezična ili zemljopisna kategorija, ali izbjegavati opasnost da se pretvori u govor o naciji i „duhu” nacije te da književnost promatra kao ostvarenje nacije. Trebala bi uvijek voditi računa i o kontekstu europske književnosti, ali poštujući posebnosti razvoja nacionalne literature. Trebala bi donositi sudove i interpretirati jer povijest književnosti nije samo povijest imena i obavijesti o književnosti, ali biti svjesna da ne postoje stalne vrijednosne prosudbe nepodložne promjenama. Povjesničar treba imati na umu nemogućnost potpune objektivnosti i svoj na različite načine „kontaminiran” status, ali biti svjestan da mora postojati neki položaj s kojeg se povijest književnosti piše. Osim toga tradicionalna povijest književnosti oblik je sintetičkoga znanja, a ne treba ni napominjati koliko je upravo naše doba skeptično prema sintezama i koliko se radije priklanja atomiziranu obliku proučavanja – a koliko su sinteze uvijek i u svemu potrebne.

Okavo pojednostavnjeno i sumarno navedena, sva ova ograničenja i zahtjevi čine se kao hod po užetu. Međutim ostvarenja koje bi uvažilo sve ove zahtjeve u idealnoj mjeri zapravo i nema. Postoje ostvarenja koja više ili manje uspješno odgovaraju na pojedine zadatke, što *Čitanje povijesti književnosti* i pokazuje. Književnopovijesno istraživanje, potrebno kao nezaobilazan dio našega znanja o samoj prirodi književnosti, iznimno je zahtjevan projekt koji treba voditi računa o svim ovim zadacima, imajući na umu promjenjivost sudova i metoda te fluidnost samog određenja književnosti. Podrazumijeva i preuzimanje odgovornosti za propuste kojih

mora biti, već i zbog toga što je književnost po svojoj prirodi sklona „izmicanju” svim kalupima.

Međutim odricanje od upuštanja u takav pothvat po Perini Meić nije rješenje. I ako je pisanje povijesti književnosti hod po užetu, ova studija svojevrsna je sigurnosna mreža postavljena oko njega. Upuštajući se u projekt koji teži sveobuhvatnosti i sintezi na odabranome polju, autorica je propitala teorijske postavke i u dijalogu s njima uspostavila funkcionalan obrazac za analizu književnopovijesnih istraživanja. Taj obrazac nije demonstracija jedne određene teorije u čijim bi se okvirima čitala povijest književnosti (na što riječ „čitanje” u naslovu na prvi pogled asocira), nego opisni model koji, uvažavajući konkretna ostvarenja kao izraz mogućnosti povijesti književnosti, proučava njihove tehnike naznačujući i putove za nova književnopovijesna istraživanja.

Rad Perine Meić odlikuju preglednost, jasnoća, precizan i nedvosmislen metajezik, nadasve znanstvena strogost dok vodi analizu od postavljanja problema, preko oblikovanja opisnoga sustava i proučavanja tekstova do završnih razmatranja. Čitatelj njezina *Čitanja* ima dojam da je sustav rodova, vrsta i podvrsta, shematski oblikovan, posve jednostavan te da se oku u tekstovima otkriva prirodno i lako.

Moglo bi se reći da *Čitanje* Perine Meić spaja neke od najboljih osobina različitih faza znanosti o književnosti. U najboljem pozitivističkom smislu posjeduje širinu činjenica, savjesno i podrobno upoznavanje s građom i materijalnim podacima, svjesnost o povijesnosti književnosti i znanosti o književnosti; u najboljoj mjeri strukturalizma: terminološki nedvosmislen i precizan model, dovoljno širok i fleksibilan da obuhvati sve aspekte promatranih tekstova, a dovoljno apstraktan da funkcionira kao model; a u duhu poststrukturalizma: čitanje „tankih” mjesta, otkrivanje pukotina i nedosljednosti, nesuglasja između deklariranih načela i njihove primjene, nesuglasja između složenosti književnoga fenomena i njegove ukalupljenosti u povijest književnosti, ideološke i druge pozicije autora – a sve to polazeći od same metodologije književnopovijesnih istraživanja.

Svojim discipliniranim mišljenjem Perina Meić stvara respektabilan i utemeljen model

analize književnopovijesnih istraživanja te zaslužuje onu – klišeiziranu ali ovdje svakako opravdanu – rečenicu da je riječ o važnu doprinosu hrvatskoj znanosti o književnosti.

Iva BELJAN

Kupa kao prostor subjekta

Slavko Jendričko: *Pacifička kiša nad Kupom*. Meandar, Zagreb, 2010.

Ako bismo klasično pristupili prikazivački ovoj najnovijoj Jendričkoj zbirci pjesama, rekli bismo da je čini sedam, brojem pjesama, nejednakih ciklusa. No, važnije je motriti njihovu nutarnju konzistenciju, ili uopće kompozicijsku razuđenost i/ili koherentnost zbirke, iako bi baš „ciklusno” motrenje sugeriralo određena tematska žarišta. U svakom slučaju vrlo je indikativno Jendričково usredotočenje na zavičajni, kupski, areal, pri čemu je ponajmanje riječ o sentimentalnim i nostalgичnim gestama, iako se ne može reći da se ti tonovi ne javljaju „podkrajajući” se iz „privatnosti”, osobnosti, „uzgrednosti”. No, od prejake sentimentalnosti pjesnik se brani i r o n i j o m, ne samo kad je riječ o toj temi, nego – moglo bi se reći – da je to svojevrsna strategija, koja ironijski traži u konstelacijama situacija, u „rasporedu” činjenica, u kulturnim konfiguracijama, tako da ironizirane postaju i one situacije i radnje koje same po sebi nisu nimalo ironijske. I to je pjesnikov specifikum.

Ironija, naime, jednako „obuhvaća” polje svakodnevne događajnosti kao i područje koje bismo, prema motivima (Krist, Bog, anđeli) koji „izlijeću”, jamačno mogli nazvati transcendentim. Međutim, u Jendrička ipak nije riječ o transcendenciji u užem smislu riječi, nego o pokušaju transcendiranja, nadilaženja dakle, upravo „prazne” transcendencije motiva koji inače signiraju to polje, ukazujući time na svakodnevno „prolaženje životom”. Upravo taj „povratak” događajnom životu karakterizira ovu zbirku, te se semantički „raspršuje” na više tematskih spektara, u čijem

temelju, unatoč navedene ironije, ipak određena mjera gorčine (pa i poluzafkantske), pače ispražnjenosti (*Proizvođač vlastite stvarnosti*), ili pak danas sasvim aktualne teme „bezljubavnih odnosa”, dakle poslovno-novčanih, što zapravo svjedoči o manjku emocija (*Ljubav nije masovna pojava*) i ishlapljenosti osjećajnih akata uopće.

Na tom putu, pak, „prolaska životom” lirski se subjekt, koji je ovdje i stanoviti flaner, susreće s različitim akterima, različitim medijima, različitim sugovornicima, različitim „prolaznicima” koje susreće na različitim mjestima – od šetnice uz Kupu, kavane, privatnoga prostora do općih kulturnih mjesta i umjetničkih „osvjedočenja”. I baš su ona ponajviše u fokusu ironije, i to nerijetko jednom od pjesničkih, poetičkih, tehnika, intertekstom, i metatekstnim pozivanjem na pjesničku činjenicu, koja dakako time depatetizira samopodrazumijevanu veličinu književnoga posla i književnoga rezultata, i književne „patetične” teme (primjerice ljubavi) (*Zimska noć s pokojnicima*), pače i samovješanja (*Večera usamljenika*). Ali i tehničko, internet-sko, kompjutorsko, ovdje je koliko god da je njegova komunikacijska moć neupitna, on te intersubjektivne odnose zapravo otuđuje jer ostaje „intima” na daljinu, dodir dvojice nepoznatih samo preko ekranične slike i teksta (blogizacija), što ga se čak niti prstima ne može opipati, pa je u tome i glavna nemoć takovrsnoga tehničkoga. Slijedilo bi dakle da unatoč prirodnom zavičajnom, pa i tehničkom, Jendričko ne može ne zamijetiti opću prazninu današnjeg svijeta (*Dragulji podzemne željeznice*). A tome pridonosi i društvena tema, ne prenaplašena, nego sugerirana, ali u nekim situacijama ogoljela do doslovne mjere manjka onoga što je ljudskom biću inače potrebno, pače i za puko preživljavanje (konfejnerski ratovi, *Curenje iz sna*).

Kako je „lice svijeta” potrošeno, a vriednosti urušene, lirskom subjektu preostaje okretanje privatno-osjećajnoj gesti koja je usmjerena zemnome, (posebno) životinjama i biljkama, čiju antropološku simboliku ne bi bilo teško odgonetnuti u smislu figura malih radosti, domaćem, zavičajnom, kupskom, svakodnevnom kao životnim malim utjehama. Zato se Kupa (kako je pjesnik na-

ziva, „svetica” – *Beatifikacija Kupe*), kao metonimija – a o čemu svjedoče brojne pjesme zbirke tako da se gotovo može reći kako je zbirka u stvari svojevrsna poema Kupi – najeđa kao jedina prava „supstancija” transcendiranja i transcendenije, opslužujuće dnevne posvetnosti uopće. Odnosno njena voda se nudi kao sveprožimajuća supstancija majke (krilo), darovateljice, ispirateljice, partnerice koja je u stanju ispuniti sve ono što subjektu prikračuje svijet, društvo, kultura i umjetnost, koja čak intertekstno priziva vode (*Teret predaka*). Kupa je takorekuć medij koji je sposoban obuhvatiti sve. Zato se, u konzekvenciji u Jendrička i nameće pitanje može li se tekstom, pismom, zahvatiti ono što ne pripada njemu (pismu), pa slijedi dakle da postoji ono što je „ispisivo” i ono što je „neispisivo” (*Prezimljavanje s pčelama*), pri čemu je „pismo kupa” tek malena „ilustracija” i moći i nemoći jezika (u skladu s pjesničkom tezom da „Cijeli život putujem jezikom / i činim savršeno opasne greške”, *Svećenik krijesnica*), budući da je upravo Kupa (a „ne” jezik) istinski medij kao svojevrsni „vlasnik” govora, doživljaja, osjećaja, događanja svijeta i njegovih pojedinki – čitava kozmogenetska „šifra”.

Posebna je sfera polje žudnje, u stvari libidonožne fantazije odnosa ženskolikog-muškolikog. Ono se već dalo naslutiti nemogućnošću istinskoga ljubavna odnosa u današnjem svijetu kojim vladaju interesne intencije (materijalne ili seksualne), ali se ono eruptivno nameće u drugim erotiziranim figurama i gestama koje zasjenjuju dnevno, noćno, sanjivo i fantazijsko, radnje i željkovanja, pripravno čekanje (voajerizam) i aktivno smjerenje (penetriranje) – u stvarnom (suprugom, profesionalnom) ili imaginarnom (voajerističkom) polju, svejedno. Ono, naime jednako izvlači ginekokratsko-falusne žudnje kao područje iskusivosti s ovu ili s onu stranu realnosti i ostvarivosti (*Pacifička kiša nad Kupom*). Nerijetko je riječ naprosto u uskratama, unatoč „insceniranim” koreografijama žudnje, uskratama koje izbijaju „voljom” subjekta zadešenoga u nekoj „kompromitirajućoj” situaciji ili pak upozorenjem prisjećajnim aktima na obveze glede društvene institucije (primjerice obitelji).

Cvjetko MILANJA

Čuvajmo se satelita

Štefica Cvek u raljama života –
predstava Glumačke družine Histriion

U anketama, ispitanici često ne govore istinu, čak ni onda kad misle da su iskreni. Što je razumljivo. Ali, postoji metoda kojom dolazimo do točnijih informacija, a to je – analiza podataka prikupljenih s interneta: koliko je i kakvih korisnika *kliknulo* na određeni *sajt* u potrazi za onim što ih zanima, s kojeg *sajta* je došlo i kamo je nakon toga otišlo. Razlike su šokantne (posljedica neusporedivo većeg broja ispitanika, a svakako i činjenice da u pravilu ne razmišljamo prati li tko naše *online* aktivnosti pa nešto s tim podacima radi)... Amerikanac Bill Tancer u knjizi *Klik* (Algoritam, Zagreb, 2010.), u šestom poglavlju omogućuje uvid u takve razlike na primjeru ispitivanja najučestalijih strahova. Na primjer, popis iz znanstvenog rada objavljenog u uglednom *American Journal of Psychiatry*, dobiven tradicionalnom metodom, na prvom mjestu ima kukce, miševe, zmiје i šišmiše, na drugom visinu. Naprotiv, Tancer, uz kolege iz tvrtke Hitwise, svojim je načinom dobio posve drugačiji redosljed; visina je opet na drugom mjestu, no, to je jedina podudarnost, čak su iskočili strahovi koji uobičajenim putem uopće nisu stigli do prvih deset, a znamo koliko su česti – ni strah od odbijanja, kao ni strah od ljudi, ni od bliskosti, čak ni strah od smrti nisu se pojavili na listi prvih deset s popisa objavljenog u stručnom časopisu. Sve ovo sam napisala zbog sljedećeg: na pretpostavljeno iskrenijoj listi, strah od bliskosti rangiran je više nego strah od smrti (četvrto i peto mjesto). Također, uzevši u obzir ono što je valjalo uzeti u obzir, Tancer je dobio i popis na kojem strah od bliskosti kraljuje na prvom mjestu.

Odložim Tannerovu knjigu i upalim televizor. Što je pobijedilo na Euroviziji? Starija maloljetnica, veseli se u profinjenoj crnoj haljini (klasičan znak dobrog ukusa), raspuštene duge kose (drevan znak da je mlada i zainteresirana za udvarče). Simpatično je oduševljena pobjedom; pjeva nešto minimalnih

zahtjeva, naslovljeno *Satellite*. Lik je, naravno, zaljubljen(a), i jamči da će se oko izabranika vrtjeti poput satelita. Zanimljiv mi je način interpretacije. Prpošna je Sateljica ili istinski sretna zbog podređenosti točki oko koje rotira, ili je riječ o prefriganoj koketi koja lažima lovi tašto & naivno muško. Ili je pak riječ o iskrenom koketiranju konkretne Lene, koja nema pojma što bi to bila gluma pri pjevanju? Ne, rekla bih; i sama melodijica već upućuje, glazbeno, u najmanju ruku na osjećaj zadovoljstva. E, sad... bilo bi neobaviješteno misliti da je pobjeda na Euroviziji ovisna isključivo o osobinama predstavljena uratka, a nimalo, na primjer, osobinama države koju predstavlja; no, bilo bi još neobaviještenije misliti da glazbeni uradak & ono o čemu govori nije baš nimalo važno unutar svijeta u kojem odjekuje.

Sve navedeno ima veze s kazališnim poslom koji sam te večeri, 29. svibnja, pogledala, sa zadnjom ovosezonskom predstavom u domu Glumačke družine Histrion, dramatičacijom glasovita romana Dubravke Ugrešić *Štefica Cvek u raljama života*.

*

Pozornica je podijeljena na tri zone.

U sredini, na tlu je crven pravokutnik, tapison (ima li to ikakve veze s podmetanjem crvenog tepiha stopalima *celeba*?); na njemu je manji šareni ćilim, prevladavaju smeđe boje. Na njemu pak, malo desno, kauč i noćni ormarić (smeđe nijanse); više lijevo, jednim dijelom na ćilimu, kuhinjski stol i četiri stolca tapecirana zelenim skajem. Prepoznatljiv namještaj i sitna rekvizita iz *stvarnog svijeta* određuju vrijeme i mjesto radnje u, nazovimo ga tako, prostoru za realizam, za priču o Štefici. Oblikovanje likova usklađeno je sa scenografijom: kao što nekoliko izabranih predmeta daje naslutiti štošta drugo u opipljivom interijeru, tako izabrani elementi cijeloga portreta upućuju na nematerijalan interijer pokazanih osoba. Konzumentu je, na žalost, lakše na temelju *pravog* stola & postelje točno pogoditi kako bi morao izgledati ostatak stana, pa onda time i financijske mogućnosti, opća kultura te društveni status stanara, nego na temelju skiciranih stereotipa, uglavnom na razini vica, dovršiti zamišljanje nekih važnih

područja unutarnjeg teritorija likova, a koja su u romanu jasno nagoviještena, nježno, sućutno, što ne isključuje komičnost. No, riječ je o autorskoj odluci dramaturga / redatelja, pa je valja poštivati. Moram ipak zabilježiti da prizor u kojem Sven Šestak svojim pijano iskrenim intelektualcem, nimalo karikiranim (vjerujte mi, govorim iz štefijanskog iskustva) pokazuje kakva bi krvava drama mogla zajaukati u drugačijem uprizorenju ovoga romana; istodobno, opet, moram konstatirati da mi se čini kako je taj lik u romanu najbolje napisan, a poglavlje najzaokruženiije, pa onda nije čudo da uz dobru podjelu tako zablista.

Vratimo se pozornici. Posve slijeva i posve zdesna, eto šivaće mašine na svom postolju i pisaće mašine na okruglu stoliću (na kakvom nitko uviđavan prema svojoj kralježnici i koljenima ne bi ništa kucao dulje od pet minuta ako ne mora, pištoljem prisiljen, ali oprostimo to, kad su ga već pretvorili u *šrajpiš*, jer pravi zacijelo ne bi stao u kutak pozornice). To je prostor ne-realizma, domicil Ugrešićkinih narator(ice)a, zadan – jednako kao i prethodno opisan prostor realizma – predmetima iz *stvarnog svijeta*. Ponadah se da će stil igre preuzeti ulogu obilježavanja razlike. No, ništa od toga.

Šivaću mašinu veselo i mekano glumi mlada žena odjevena u halju s golemim našivenim cvjetovima; ima li iole razvijen osjećaj za modu, ne bi je nosila nigdje osim na pozornici. Ona svoj stroj uopće ne upotrebljava. Pisaću mašinu glumi druga mlada žena, s manje potkožne masti, odrešitijih kretnji, koja nosi crno muško odijelo uz bijelu košulju, čak ima i odgovarajući muški šešir; ona povremeno tipka. Glume onako kako se već u Histrionu glumi, precizno rečeno, stilom koji koriste likovi iz priče. Ne bi li se naratori trebali razlikovati od drugih rola, kad su već označeni kao Mašine? Ovdje, očito, ne bi. Čak ni stihovani dijelovi njihovih replika nisu različiti od proznih, osim po tome što su napisani kao rimovani stihovi. Zbog teksta kojeg izgovara, dobila sam dojam da je Pisaća mašina zapravo autorica priče, ne možda baš Ugrešićka, ali svakako, neka gospođa spisateljica, ljudsko biće koje piše na *šrajbmašini* (a nije daktilograf). Mnogo se reklo time što se prestižno zanimanje označilo serioznom

muškom odjećom, dok je Krojačica u šašavu kostimu, kao iz neke dječje priredbe, i to u haljini, u tradicionalnoj odjeći žene. A nisam sigurna je li riječ baš o Krojačici ili je to šivača mašina oživjela, i ta me nesigurnost dekoncentrira.

Što je još zanimljivo: niti jednim jedinim detaljem, ti me inkarnirani strojevi ne podsjetite na, kako ih Ugrešićka naziva odmah na početku knjige, „muhe u jantaru” ili pojave „s Vermeerovih slika”, „osuđene na iste, vječne pokrete”, slično Štefici, kojoj se – malo kasnije – čini da cijeli život ne radi ništa drugo nego čisti grašak, k tomu, zdjela joj pada na pod, vlažan grašak valja pokupiti s dlakavog tepiha. No, Štefičina je nesreća s graškom pokazana u predstavi, pa ne bih možda trebala toliko gnjaviti...

Autorica romana, spomenimo i to, vrijedno izjednačuje likove Književnice-Tipkačice s Krojačicom. Obje su kreativke, zajedno proizvode priču; zapravo, to su dva vida iste osobe: „priču ćemo šivati”, kaže. Pa mi se čini da bi bilo dobro uz amplificiran zvuk pisac mašine čuti i zvuk šivače, čime bi se prizori mogli *prištepati* jedni uz druge točnije nego talijanskim kanconama. No, kad nam već historionska (ne nalazim to u knjizi) Štefica kaže da voli talijanske kancone, neka joj budu talijanske kancone, one su korektno korištene kao popratna pojava pri *promjenama*, a moglo se tako izabrati i bilo kakvu drugu glazbu. Zašto su te promjenjske kancone toliko iziritirale kritičarku *Vijenca* da je repliku Tete iz Bosanske Krupe na talijanskom, „io vado”, proglasila španjolskim... ne bih znala. Uostalom, te replike na izvedbi kojoj sam nazočila nije bilo; ali je u istoj situaciji Branki Cvitković repliku „Odoh ja u Bosansku Krupu” publika honorirala pljeskom na otvorenoj sceni.

Još malo o stanju na pozornici. U sredini otraga nalazi se još jedan prostor realizma: povremeno se zavrti rund-bina pregrađena crno obojenim zidom. Paravan je opremljen manjom plohom koja se može spustiti, pa stvoriti stol / šank. Tako je omogućeno da se pred publiku naglo dovedu novi prostori s novim likovima, te da ih se isto tako naglo makne s pogleda. Također, put uz rub bine, najbliži publici, koji uglavnom zadire u prostor između dva ne-realistična mjesta, ozna-

čuje neki eksterijer. To je mjesto na kojem se u završnici zaljubljuju Štefa i Mister Frndić. Kasnije ih ima posvuda. Na samome kraju, u prizoru vjenčanja, Štefin odnosno Tetin stan pretvara se u eksterijer; možda to nešto znači, a možda i ne.

Svjetlo neupadljivo služi tome da dobro vidimo zbivanja na pozornici.

Kostimi se ugodno uklapaju u zahtjeve prostora realizma, s očekivanim disonancama boja, tipični za svaki lik, bez pretenzija na grotesku, s iznimkom nekih odjevnih predmeta koje nosi Goran Navojec / Trokrilni (šaljive bokserice, specijalne hlače koje kao da zdere sa sebe)... ali, Trokrilni u jednom momentu seksualnu gimnastiku prikaže doslovno kao gimnastiku, što je, oprostite ako se varam, jedini prizor takvog pomaknutog scenskog jezika u cijeloj predstavi, pa ne znam, možda je to neki meni nerazumljiv znak o iznimnosti tog lika...

Ovim sam opisom htjela razmišljanje o predstavi usmjeriti na način na koji je oblikovana, ne bi li ga bilo moguće usporediti s načinom na koji su oblikovane druge predstave koje su trenutačno na repertoaru hrvatskih kazališta, kao i načinom na koji su oblikovane njihove prethodnice, e da bismo taj odnos usporedili s načinom na koji je Ugrešićka oblikovala svoj roman 1981. godine, te ga usporedili s načinom na koji su kolege književnici oblikovali svoje romane, tada i ranije. Kratko & jasno: premda obje žarko žele biti komunikativne, predstava se služi već provjerenim kodovima, dok je knjiga agresivno apartna. No, dobro! Nije krivično djelo držati se tradicije, niti je rijetkost sama po sebi vrijednost. Toliko o tome.

*

U prvoj minuti predstave, prva razlika u tekstu. Pisaca mašina govori kako su joj prijateljice cvrkutale da piše o njima, „ginekolog je rekao: tu ima štofa”... i tako dalje. U romanu, na tom mjestu nema ginekologa, a o štofu priča krojač; potom, u predstavi nespomenut frizer zacvilii „Što sam ja sve šišao, draga moja...”, dakle, svak vidi samo nešto iz svog svijeta. To je zgodan detalj koji je dramaturgizaciji / režiji nepotrebno promaknuo. Što nije važno.

Pri kraju predstave, Štefica odlazi na izložbu. Tamo je neki predimenzioniran muški spolni organ, ona ga dotakne, zazvoni alarm, ona istrči iz galerije. Komično. U romanu je, naprotiv, situacija ne samo još apsurdnija, nego se autorica pojadala da „se raspitala i došla do razočaravajućeg podatka da je taj mehanički penis, fotočelist, već uveden u našu prozu”. Pa je od Štefice na izložbi – odustala. Ni ta razlika uopće nije važna.

Što je važno? To da u predstavi od intencije Dubravke Ugrešić nije ostalo ništa. Čak ni u naslovu. Kako to mislim, kad naslov predstave ponavlja sva slova naslova romana, a dramatizacija ropski prepisuje veći dio knjige? I kad Lidija Zozoli u *Vijencu* (6. svibnja) tvrdi da „dramski predložak mehanički prenosi roman na scenu zadržavajući likove dviju naratorica, Pisače i Šivače mašine”, i kasnije ponovi da je roman „mehanički prenesen”, što naprotiv Zrinka Zorčec u *Vjesniku* (20. travnja) vidi kao, vjerojatno pohvalno & pristojno, „preuzimanje dramaturgije romana”, jer „se scene izmjenjuju sukladno *patchwork* principu”, a – prisjetimo se – autorica je odabrala podnaslov „patchwork roman”. *Vjesnikova* kritičarka, ukratko, drži da je „redateljica vjerodostojno i dosljedno literarni predložak prenijela na kazališne daske”. To bi prošlo kao istina, kad ne bi bilo izvođenja predstave, odnosno, recepcije publike.

Potpuno se slažem s onim što je Snježana Babić Višnjić napisala u *Vjesniku* (razgovor s Dorom Polić Vitez, 23. travnja): gledatelji su „posve ispunili Histrionski dom” i „otišli kući zadovoljni” jer je glumica naslovne uloge (pretpostavljam, u skladu s nuputcima odgovornih za cjelinu) Štefici „udahnila svoju vjeru da i obični ljudi mogu ostvariti svoje snove”. Dakle, „Štefica Cvek u raljama života” nije više, kao u knjizi, neka tamo Štefica, za razliku od neke mene tu, koja nemam takvo seljačko ime, pa još u deminutivu. Niti ta neka tamo Štefica čita ono što neka ja tu prezirem, jer sanja ono što ja prezirem, a prezirem to jer imam bolju naobrazbu, kakvu bi ona možda imala da ima više novaca, jer nije glupa nego zaglupljena. A „ralje života” u predstavi doista su Ralje i doista su Život, karikirani zato da bude lakše probavljivo & zabavno, a nisu sintagma prepisana iz one,

dakako, prezrene literature iz kakve dolijeće prezirano ispunjenje preziranih snova (pa je zato zabavno). Što je sve sasvim suprotno od razloga iz kojih je Ugrešićkina knjiga nastala, osim ako cijeli njezin umjetnički pothvat nije nespješno preokrenut omiljenim obrambenim mehanizam poricanja ili, još gore, projekcijom. Što nije nemoguće.

Također nije nemoguće da je dramatizacija / režija nespješno djelovala iz identifikacije sa Štefčinim problemom, naime, uvjerenjem da se žena po svaku cijenu mora udati, pa još iz romantične ljubavi, ili je profučkala život. To bi potkrijepila činjenica da Štefčin vjenčani buket doleti u ruke Teti, neka i njoj hepiend, što je na prvi pogled – neobavezan vic, a na drugi pogled – priznanje svjetonazora. Štefica (koja bi za ne baš tako mnogo godina bila još jedna bezuba *usidela* Teta) mio je i drag „običan čovjek”, njezinu su „snovi” razumljivi, i baš nam je drago da su joj se, sretnoj, „ostvarili”. Vidite li kako je korisno učiti strane jezike!

Mislim da Ugrešićka ipak dovodi u pitanje samorazumljivost Štefčinih snova, i da hepiend u romanu jasno stilski odudara od ostatka priče kao poklonjena izmišljotina, nemogućnost, za razliku od histrionskog Mr. Frndića, ne bitno stiliziranijeg ni smješnijeg od ostalih likova. Problem bi mogao biti u različitom doziranju komike, točnije, o različitim načinima na koje se autorice komikom koriste. Čini mi se da je tu zapravo riječ o nečem što će Hrvoje Turković¹ objasniti bolje od mene, uz pretpostavku da ono što vrijedi za film, vrijedi i za sve ostale fabulativne umjetnosti koje sortiramo po žanrovima:

„U poimanju žanrova postoji trajna zbrka, premda s opravdanim uzrocima. (...) Kad u filmu sretnemo humor, skloni smo ga označiti kao komediju, kad ima dramatike kao dramu, kad je napet trilerom, a kad ima sentimentalnosti melodramom. Ta kako ćemo utvrditi žanr ako ne po nekim ključnim karakteristikama – po humoru komediju (...). Zbunjuju nas, međutim, filmovi u kojima uz humor ima odveć ozbiljnog da ga držimo komedijom, kad mu je dramatičnost odveć nepsihološka da ga uzmemo dramom (...).

¹ u zbirci eseja *Suvremeni film*, Znanje, Zagreb 1999.

Film koji je humoran, ali nije komedija, u prvo me se redu ograničava na šale i duhovitosti koje iskazuju likovi. (...) U komediji je pak u pravilu obratno. Većina komičara smrtno je ozbiljna, prilike u kojima se zatiču ozbiljne su, često prijeteće; likovi ih uzimaju smrtno ozbiljno. Likove međutim, njihove postupke i posljedice tih postupaka, čini komičnim činjenica da je njihov ozbiljan stav neprikladan prilici, da njihovi ozbiljni postupci proizvode nesklapnost, da oni stvari izvrcu u neusudnu nemogućnost, u apsurd. Dok je svijet humoranih djela lak ali običan, svijet je komičnih djela težak, ali se stalno ispostavlja nekobno neobičnim." Pa dalje: „U slapstick orijentiranoj komediji očekuje se da fabula bude pretežno parodijski vođena, te zato oslabljene dramatičnosti." I još: „Komedija ima najmanje jednu prednost pred ostalim žanrovima – ništa od onoga što ti se u komediji nudi ne moraš uzeti sa životno posljedične strane, jer su posljedice u komediji ionako neobavezujuće, apsurdne, nerealne, proizvoljno ispravljive. Ako je smisao razonode da nas oslobodi brige za posljedice životnih poteza, komedija to čini najtemeljitiije: ona je u tom smislu razonoda *par excellence*. Zato u našem dnevnom životu, u kojem neprestance gutamo knedle prijeteće kobnih životnih posljedica većine državnih 'predstava', mogućnost da gledamo neku predstavu bez obaveze da uopće razmišljamo o posljedicama, ili da posljedicama pridajemo važnost, doista djeluje privlačno. Gledat ćemo radije komediju od čega ozbiljnijeg, čak i kad nas ta ne nasmijava najbolje."

Sad, zaključak. Dubravka Ugrešić, prema vlastitoj izjavi (u romanu), htjela je da njezina Štefica bude ženski Miloš Hrma – kao što se sjećate, momak iz Hrabalovih *Strogo kontroliranih vlakova*, koji sasvim sigurno nisu po žanru komedija, nego drama, premda su protkani humorom. Čini mi se da je dramaturginja / redateljica Nina Kleflin htjela da histrionska Štefica bude komedija, u smislu u kojem govori Turković, a mogla je u tome uspjeti bez očitih intervencija zato što Ugrešićka (opet po vlastitom priznanju iz romana) nije uspjela u svojem naumu, nije, naime, poput Hrabala, svoju temu izložila kao dramu koja nas povremeno nasmije ili zabezeka apsurdnošću. To je možda proizašlo iz sastavljanja raznorodnih

„krpica”, i njezinom djelu, gledamo li ga iskusnim okom ljubitelja književnosti, to ne smeta. No, kad se romanu kirurški odvoji fabula, moguće je štošta.

Prividno satelitski pokorno, gotovo prepisavši roman, Kleflin je svoju dramaturgiju režirala iz vrijednosne perspektive posve protivne predlošku. Nešto je važno, svakako, time dobila. Nešto možda važnije, izgubila je.

Pouka: čuvajmo se satelita...

Zvezdana TIMET

P. S.: Još malo! O navodnoj aktualnosti štefocvekizma. Agencija Ipsos Puls provela je anketu za potrebe Bayer Schering Pharme, objavljuje novina *Zagreb.hr* u broju od 1. lipnja. Ispitivane su seksualne navike Hrvatica. Čak 78 % našijenkni zadovoljno je svojim spolnim životom. Prvi odnos imaju, prosječno, s osamnaest godina. Histrionska Štefica ima trideset i pet... Hja! Ova je anketa rađena klasičnom metodom, zanima me što bi o njoj rekao Bill Tancer...

Fusnote ljubavi i zlobe (53)

Ante Tomić: *Čudo u Poskokovoj Dragi*. Naklada Ljevak, Zagreb, studeni 2009.

Mile Budak živi u hrvatskoj književnosti snažnije nego se politički korektni i umjereno domoljubni intelektualci usude to i priznati. Doduše, ništa u našoj književnosti nije jednostavno. Kao, uostalom, i u našem životu, politici, javnome prostoru, gospodarstvu. Hrvatska je najeklatantnije oprimjerenje Murphyeva zakona. Ovaj razvojni inženjer i satnik američke vojske kao da nas je predvidio još davne 1949. kada je smislio svoju čuvenu izreku. Na Budaka se njegov poučak dade primijeniti savršeno: slavili smo političara a ne književnika u doba kad nam je kao političar mogao pogubno štetiti, a danas, kompulzivno se odričući vlastite političke gluposti pa i povremena nedostatka elementarna ljudsko-

ga takta, zaboravljamo da je taj ratni zločinac, posve neovisno o društvenome projektu kome je bez ostatka pripadao, bio i značajan književnik. Njemu jest mjesto u školama, ali ne na pločama s imenima tih ustanova, nego u udžbenicima – kao jednom od najznačajnijih protagonista ruralno-pučke proze u hrvatskoj književnosti. Da, ma koliko logično, preidilično je to za sredinu u kojoj bi i partizanijski podmladak i ustašoidni pioniri, svaki sa svoje strane, graknuli na spomen Budaka podrazumijevajući da je književno djelo isto što i građanska biografija njegova auktora.

Napisao je Budak i ponešto značajnih stranica tematikom urbane proze, ali glavna njegovih djela ostaje posvećena mitskome prostoru hrvatskoga sela, odvojenu od svih civilizacijskih tijekova i društvenih kretanja. Bez obzira na osobnu nesklonost tom tipu pisma, teško mi je procijeniti koliko današnjega općinstva može biti ciljnom grupom mitsko ruralnoga pripovjedaštva. Primjer Ivana Arallice samo je naizgled analogan, budući da je potonji, mada vizurom blizak ruralnom iskazu, prije svega pisac povijesnih lomova hrvatskoga bića. Povijest i mit ne idu skupa. Osim u slučaju Mile Budaka i njegova najtočnijega nastavljača u hrvatskoj književnosti – Ante Tomića.

Ono što zabrinjava svakoga razboritijeg promatrača domaćih prilika manje je činjenica da se jedan suvremeni pisac latio tematike i postupka priličnijih nekim prošlim stoljećima, a više to da je njegovo djelo promovirano u uspješnicu. Književnost i pomodarstvo doduše nerijetko trče zajedno, ali na kratke staze. Ostaje samo pitanje je li Tomićev roman zaista pobudio toliko zanimanja u općinstvu i zašto.

Jer, kakav je svijet u kome žive auktorovi junaci i tko su oni? Svijet zamusanih spodoba negdje tamo u zaboravljenu kamenjaru, u kome kao u nekom horroru ljudi još uvijek vjeruju u vještice, u kome čudaci brane svoj prostor oružjem zarobljavajući tehničare i inkasatore dok pokušavaju obavljati svoj posao, u kome se svaki dašak nečega što ne smrdi na njihov pomno čuvani primitivizam doživljava kao ugroza i smrtno neprijateljstvo. Nešto malo mirisa civilizacije donosi im neželjena nevjesta iz grada, ali samo naizgled. Jer ona funkcionira kao pozitivan lik ne zbog vlastite

emancipiranosti, nego zato jer u jednome prilično nategnutom fabularnom odvoju padne u ljuveni trans kada ugleda kršnoga momka iz Zagore i potom ga čeka godinama, poput Penelope. Ona zapravo i jest svojevrsna „Penelopa iz našeg kafića”. A on, izabranik njena srca, daleko od Odiseja koji propu tuje gotovo sav poznat mu i dostupan svijet, od kuće se otputi tek po nalogu srca i puti, da nađe milu mu konobaricu koju je jednoć davno cjelunuo na njenu zamolbu, glumeći priručno vjerenika kao obranu od nasrtljivo uspaljena šefa policije.

Tako je, dakle, sudbonosni poljubac zaslužan za jednu od uspješnica suvremene hrvatske književnosti. U nastavku, osim zamusanih tipova i njihovih zaslužjenika, susrećemo ponovno šefa policije i to u trenutcima kada se sprema nasilu oženiti spomenutu fatalnu konobaricu. Naravno da se u zadnji čas pojavi princ iz Zagore i da sve skupa završi sretno i na zadovoljstvo svih osim podmukla šefa hrvatske policije te prinčeva oca, troglodita čija je jedina briga sačuvati primitivni zabran svojih sinova i sebe od i najmanje natruhe civilizacije. Otmica djevojke, u najboljoj tradiciji pučkih storija s pucanjem i pjevanjem, svojevrsna je katarza, a njen dolazak u Poskokovu Dragu početak dalekosežnih promjena s konačnim ishodom uljuđivanja ovoga mitskoga prostora nigdine.

Kao u starom dobrom westernu, tako i ovdje dobro trijumfira a zlo biva zgaženo za vijeke vjekova. Baš kao i najpoznatije storije o Divljem zapadu, tako je i ovaj roman utemeljen na spoju pustolovine i melodrame. Nije, doduše, u njemu sve tako dobro sklopljeno kako smo navikli gledati u američkome filmu. Ima tu i nelogičnosti i nepotrebnih epizoda i neuvjerljivih obrata. Tako se, recimo, iz čista mira, usred Splita susreću musavci iz Zagore i Slobodan P. Novak glavom, pristojno se pozdrave, svatko potom ode na svoju stranu i – nikome ništa. Osim što je S. P. Novak konačno postao književni lik, uopće nije jasno čemu je ova epizoda imala poslužiti. Ili je i to terapeutski sloj o kom je u povodu Tomićeve književne pojave spomenuti Novak govorio u svojoj književnopovijesnoj fatamorgani. Tko koga i od čega tu liječi, također ostaje posve nejasno.

Ante Tomić najsigurnije se osjeća opisujući društvo u kom su tuš i kada svjetsko čudo. Kao i Mile Budak, tako je i on suveren poznavatelj sela izgubljena u bespućima povijesne egzotike. Ne želeći, naravno, biti Budakom, on se trsi vlastiti prikaz distancirati od svog auktorskog glasa. Ne može mu se odreći doza zabavnosti pa na kraju romana dvije urbane avanturistice završavaju u divljini s izabranicima svoga srca, fatalna konobarica i njen dragan planiraju se baviti agroturizmom i organizacijom team buildinga, začudni homoerotski par razmišlja o posvajanju crnog dječaka iz Gane, trogloditski pater familias naprasno se upristoji čim ostavi alkohol te razmišlja i o ljubavi kad čuje da je potencijalna draga vlasnica dojki veličine šest. U čitavoj lakrdiji jedino upad urbanih elemenata spašava roman od potpune provale nekontrolirana primitivizma, podjednako djelatna u prikazu primitivna svijeta i njegovoj persiflaži.

Naime, i prikaz i persiflaža u Tomićevu slučaju potencijalno pate od iste boljke. Odnosno, oni su njeni simptomi. Simptomi straha od eventualne pripadnosti, od identiteta. Budaku je taj strah bio stran. On je identitet učinio numinoznim središtem vlastita jastva. Biti čovjekom za njega je, u jednoj opakoj jednadžbi, značilo isključivo biti Hrvatom. Za Tomića vrijedi obratno. Za njega je čak i natruha hrvatstva moguća samo kroz filter apatridstva. Zato mu je potreban zamusani svijet, zato su mu potrebni čudaci i bedaci – da bi ih mogao ismijati i tako prije svega sebi

samome pokazati koliko se emancipirao. A emancipacija je moguća samo kao negiranje, formalno problematiziranje, vlastita jastva. Ma koliko se trudio svoj pripovjedni postupak opravdati pravilima genrea, ma koliko nastojao pobjeći u postmodernu egzotiku gdje su likovi mitski jer, zapravo, ne pripadaju nigdje, odnosno pripadaju svugdje, Tomić ipak ne može prikriti koliko mu je blizak vlainski mentalitet. To što je rođen u Splitu ne spašava ga, na žalost, vonja zavrda, budući da je najveći dalmatinski grad, zahvaljujući demografskoj devastaciji, ujedno i najveće dalmatinsko selo. Autentična aroma Zagore u Tomićevu je opusu, uz neuvjerljiva pretjerivanja, doduše, isuviše snažna a da bi mogao bez njene negacije – da se Vlaji ne dosjete jadu.

Konstruirati svijet naivan pod svaku cijenu kako bismo svijetu pokazali da nismo nimalo naivni, taj zahvat zahtijeva profinjeniju književnu i kritičku svijest nego je Tomićeva. Zato ga svaka rečenica kojom se trudi potvrditi vlastitu superiornost u odnosu na opisivani milieu uvijek iznova i vraća ishodištima i pretpostavkama istoga. Vraća ga mitu koga se osloboditi ne može. Jedino, on nije autentičan mitski pripovjedač. Čak niti toliko koliko je to bio Mile Budak. Apsurdno, ali upravo zato jer se isforsiranom procedeoovskom negacijom nije uspio afirmirati kao negator, Tomić se potvrdio nastavljajući budakovske proze. To što je se nastoji intenzivno stidjeti, samo je njegov problem.

Antun PAVEŠKOVIĆ

DHK - Kronika *Travanj 2010.*

– 4. svibnja

Održana je sjednica Prosudbenog povjerenstva za *Plaketu Dubro jutro more* u sastavu: Miran Tomasović-načelnik Općine Podstrana, Jadranka Duvančić-voditeljica Odsjeka za društvene djelatnosti Općine, Milan Vuković, te u ime DHK – Jakša Fiamengo, dr. sc. Nedjeljko Mihanović i mr. sc. Božidar Petrač.

– 5. svibnja

Održana je sjednica Povjerenstva za Zagrebačke književne razgovore.

Održana je tematska Tribina DHK – *ZAŠTO JE ISTJERAN HUMOR IZ MEDIJA?* Zašto u Hrvatskoj nema humorističkih časopisa kao nekada? Novine su se, zbog karikature, uvijek čitale odostraga, a danas za karikature ili aforizme više nema mjesta. Zašto? Što je razlog da danas, kada su „umrli” režimi i rodila se sloboda, nema više interesa za humor kao prije? O tome i svemu ostalom vezanom uz humor i smijeh raspravljali su književnici Pajo Kanižaj i Hrvoje Hitrec, karikaturisti Srećko Puntarić-Felix i Ivan Pahernik-Paha, te moderatorica Tribine DHK.

– 6. svibnja

Održana je sjednica Nadzornoga odbora DHK.

– 7. do 9. svibnja

Održani su *XV. DANI ANTUNA ŠOLJANA*. Prvog dana u Puli je u knjižari *Castropola* održan susret *Ususret Šoljanovim danima: IVAN SLAMNIG*. Sudjelovali su Borben Vladović, Ante Stamać, Tonko Maroević,

Mladen Machiedo i dramski umjetnik Sven Medvešak. Susret je vodio Božidar Petrač. U večernjim satima u Rovinju u kazalištu Antonio Gandusio održan je susret u suradnji s Zajednicom Talijana Grada Rovinja *ZVUKOVI ROVINJA*. Sudjelovali su: KUD „Marco Garbin”, Folk sastav „Batana”, Dario Marušić, Sven Medvešak i moderator Riccardo Bossazzi.

Drugoga dana položen je vijenac pod spomen-ploču na kući Antuna Šoljana. Prigodna riječ: predsjednik DHK Borben Vladović. Stihove Antuna Šoljana interpretirao je dramski umjetnik Sven Medvešek.

Održan je književno-znanstveni kolokvij: *KNJIŽEVNI OPUS IVANA SLAMNIGA* na kojem su izlagali: akademik Tonko Maroević, mr. sc. Božidar Petrač, akademik Ante Stamać, i Lada Žigo. Pozdravna riječ predsjednika DHK Borben Vladovića.

Projiciran je dokumentarni film HRT-a *Poezija Ivana Slamniga* iz 1986. godine u režiji Ljiljane Jojić.

U večernjim satima u Crkvi sc. Tome otvorena je izložba grafika *ŽIVOT MIMO*; stihovi Ivana Slamnig, slike Danijel Žeželj, radionica Petikat. Izložbu je otvorio akademik Tonko Maroević.

Na terasi ugostiteljskog objekta *Marea* održana je književna večer na kojoj su čitali poeziju Mladen Machiedo, Alojz Majetić, Tonko Maroević, Ante Stamać, Borben Vladović; stihove Ivana Slamniga na engleskom jeziku kazivao je Rovinjanin Grof; glazbeni ugođaj Vlado Benussi i Franz Hautzinger. Susret je moderirala Lada Žigo.

U Kazalištu je održan koncert glazbenika iz Austrije: Matthias Loibner i Franz Hautzinger.

– 11. svibnja
Održana je sjednica Povjerenstva za Klub.

– 12. svibnja
Na Tribini DHK predstavljena je knjiga Nikole Đuretića *ZAVIČAJNI OBLOG (zapis, ogledi, feljtoni)* (Naklada Đuretić, Zagreb, 2010.). Uz autora, sudjelovali su Tito Bilopavlović i voditelj Tribine DHK.

Održana je sjednica Prosudbenog povjerenstva za nagradu „Tin Ujević” u sastavu: Diana Burazer, Ante Stamać i Borben Vladović. Za predsjednika Povjerenstva izabran je Ante Stamać. Na natječaj su stigle 64 nove zbirke pjesama.

– 13. svibnja
Iz članstva DHK – otvorenim pismom – istupila je Vesna Parun.

– 14. i 15. svibnja
U Drenovcima su održani *21. PJESNIČKI SUSRETI „DRENOVCI 2010”*. Uz susrete književnika s učenicima osnovnih škola Cvelferije i u knjižnicama Vukovarsko-srijemske županije, održano je *Središnje književno sjelo* na kojem su sudjelovali: Blaženka Brlošić, Josip Cvenić, Mirko Ćurić, Nikola Đuretić, Mirko Hunjadi, Ivan Kunštić, Miroslav Mićanović, Franjo Nogulov, Marija Peakić Mikuljan, Goran Rem, Robert Roklicer, Stjepan Tomaš, Jurica Vuco i Božica Zoko. Glazbeni gosti Sijela bli su učenici Glazbene škole Vinkovci pod vodstvom profesorice Tamare Krajnović.

Dodijeljen su nagrade:

„*Visoka žuta žita*” – književnici Mariji Peakić Mikuljan – za sveukupni književni opus i trajni doprinos hrvatskoj književnosti;

„*Duhovno brašće*” – književnici Božici Zoko – za zbirku „*Zapisi iza greba*” – pjesnikinja iz Slavonije za najbolju objavljenu zbirku između dvaju Susreta i

Nagradu Općinske narodne knjižnice Drenovci – Jurici Vuco za rukopis „*Precrtavanje*” – mladom pjesniku iz Slavonije.

– 17. svibnja
Održana je Izvanredna sjednica Upravnog odbora DHK.

U Koprivnici je održan stručni skup *VEČENAJEVO DJELO* u povodu 90. godišnjice rođenja Ivana Večenaja. Izlagali su: Božica Jelušić, Vladimir Crnković, akademik Tonko Maroević, Igor Zidić, Sandra Stanačev Bajzek, dr. sc. Mijo Lončarević, mr. sc. Božidar Petrač, mr. sc. Ernest Fišer, Enerika Bijač, dr. sc. Hrvoje Petrić, dr. sc. Dragutin Feletar, Vesna Peršić Kovač i Marijan Špoljar.

Otvorena je izložba crteža i grafika, te predstavljena mapa grafika „Ivan Večenaj”, Galerija Golskog likovnog kruga „Stara škola”. Organiziran je posjet Ateljeu Večenaj i priređen rodendanski piknik na jezeru Ješkovo kraj Gole.

Organizator: Pastoralna d.o.o.; suorganizator: DHK-Podravsko prigorski ogranak; pokrovitelji: Koprivničko-križevačka županija i Općina Gola.

Na Tribini DHK predstavljene su dvije zbirke pjesama Ivana Goluba *NASMIJANI BOG* (Mala knjižnica DHK, Zagreb, 2009.) i *SVJETLO I SJENA / LUMO KAJ OMBRO* (Hrvatski esperantski savez, Zagreb, 2009.). Uz autora, sudjelovali su prof. dr. sc. Vinko Brešić, prof. dr. sc. Cvjetko Milanja, Marija Belošević i moderatorica Tribine DHK.

– 18. svibnja
Na Tribini DHK, u suradnji s RTD d.o.o. Zadar – „Zadarskim listom” i nakladničkom kućom „Znanje”, predstavljena je knjiga *TRENUTAK PROZE – Hrvatska kratka priča*. Pozdravne riječi: direktor „Zadarskog lista” Damir Maričić, predsjednik Uprave „Znanja” Tomislav Vintar, glavni urednik „Znanja” Davor Uskoković i urednica knjige Nives Gajdobranski. O knjizi su govorili: dr. sc. Lidija Dujčić i prof. dr. Stjepan Malović i voditelj Tribine DHK. Glazbeni ugođaj skladatelj Darko Hajsek.

– 19. svibnja

Održana je Tribina DHK pod naslovom *ZAŠTO I KAKO USTATI PROTIV TRENDOVA?* na kojoj je predstavljena knjiga Sanje Nikčević *Nova europska drama ili velika obmana 2* (Leykam International, Zagreb, 2009.), drugo dopunjeno izdanje knjige koja je izazvala velike polemike na medijskoj i kazališnoj sceni, i u Hrvatskoj i u svijetu. Uz autoricu, sudjelovali su Boris B. Hrovat, Borivoj Radaković, Goran Grgić, Dunja Sekčić, urednica knjige Eugenija Ehgartner i moderatorica Tribine DHK.

– 20. svibnja

Održana je Tribina DHK – *LITERARNI ŠARMER ZA DJECU I ODRASLE – u povodu 70 godina života Tita Bilopavlovića*. Neke pisce treba nanovo otkrivati. Neke pisce ne može pojesti vrijeme. Jer neki svojim šarmom i humorom stalno pune menu, bez obzira na brojne sezonske specijalitete. Stoga proslistajmo ponovno poeziju i prozu Tita Bilopavlovića, za dobar tek duši! Sudjelovali su: Dubravka Zima, Alojz Majetić, Branimir Bošnjak, Ludwig Bauer i moderatorica Tribine DHK.

– 21. svibnja

U Osijeku je dodijeljena nagrada *ANTO GARDAS* Nadi Mihelčić za roman za dje-

cu i mlade *ZALENI PAS* (Naklada Lukom, Zagreb, 2009.). Sudjelovali su: predsjednik Ogranka slavonsko-baranjsko-srijemskog Mirko Čurić, predsjednik Prosudbenog povjerenstva Tito Bilopavlović, Branka Primorac i Stjepan Tomaš – članovi Povjerenstva.

– 25. svibnja

Na Tribini DHK predstavljena je knjiga akademika Mirka Tomasovića *QUAL È COLUI CHE FORSE DI CROAZIA... Dante, Paradiso, XXXI., 103-108; Romantičke studije i eseji* (Mala knjižnica DHK, Zagreb, 2010.). Uz autora, sudjelovali su Mate Ganza, Marko Grčić, akademik Zvonimir Mrkonjić i moderatorica Tribine DHK.

– 26. svibnja

Na Tribini DHK predstavljena je knjiga Nikole Vončine *DOBA INOVACIJA – Ljetopis hrvatske radiodrame od 1968. do 1971.* (Biblioteka Hrvatski radio, Zagreb, 2008.). Uz autora, sudjelovali su urednik knjige dr. sc. Branimir Bošnjak, urednica Dramskog programa Hrvatskoga radija Željka Turčinović, prof. dr. sc. Antonija Bogner Šaban i moderatorica Tribine DHK.

Anica VOJVODIĆ