

# IGNJAT ĐURĐEVIĆ, POSILA SLIKU SVOJU GOSPOĐI

## INTERPRETACIJA

*Pavao Pavličić*

Pokli danas tvu sunčanu  
nie mi dano vidjet diku,  
pošiljem ti mu priliku  
hitrom rukom ispisanu.

Mrtva je ona, nu je triebi  
da je primiš mjesto u moje,  
pokli i ja, ma gospoje,  
mrtav živem samo u tebi.

Nu se uresu molim tvomu  
da joj celov ne dopusti,  
nek med rajski tvojih usi  
ne zavidim meni istomu.

Brzo doć ću, nek drazieme  
sinem, dušo, tvo'im zracima  
i celovim neizbrojnima  
izgubljeno platim vrieme.

Utoliko slike od moje  
čin' što hoćeš u nescjeni;  
samo reci: »Moj ljubljeni  
podložan mi ovako je«.

Hoć li vidjet čuda koja  
nie vidjelo sunce prije,  
čiem ma slika pri tebi je,  
a s tobom je duša moja?

Sliku s dušom htjej sastati,  
i viđ čudnu stvar dovika,  
gdi će oživjet ma prilika,  
a nje slika ja ću ostati.<sup>1</sup>

1

Ovaj tekst spada u skupinu malobrojnih pravih baroknih, preciozno poantiranih Đurđevićevih ljubavnih pjesama. Nije posve jasno je li on napisao još takvih sastavaka i koliko s obzirom da je u njegovu stvaralaštvu došlo do prekida, pa tako ono ima dvije faze; jasno je, međutim, da je poslije pisao nešto drugačije. Prekid o kojemu je riječ dogodio se onda kad je naš pjesnik, kao dvadesetetrogodišnjak, odlučio da se zaredi, pa je to i učinio, stupivši najprije u Rimu u isusovački red, a poslije prešavši u benediktince. Kad je jednom donio tu odluku, on je, prema vlastitoj tvrdnji, spalio sve dotadašnje pjesme koje su se kod njega nalazile, pa ga je zato poslije i smetalo što neke od njih još uvijek kruže i čitaju se. Rešetar je, međutim, uvjerljivo pokazao kako pjesnik u najmanju ruku pretjeruje s izjavom o potpunom odricanju od starih tekstova: u jednom je rukopisu on vlastitom rukom redigirao svoje pjesme, a među njima bilo je i starijih; ondje je morao biti i sastavak koji nas ovdje zanima. To, međutim, ne znači da tvrdnja o spaljivanju mladalačkih tekstova nije istinita: neke je od njih Đurđević zacijelo doista i uništio, pa se u toj skupini možda nalazila i pokoja pjesma što je po načinu gradnje usporediva s ovom.

Ali, već i usporedba načina pisanja u ovome tekstu s načinom pisanja koji je za Đurđevića bio svojstven poslije — kad se vratio u zavičaj i razvio bogatu književnu aktivnost — pokazuje u čemu je temeljna razlika: dok se kasnije pjesme odlikuju bogatom metaforikom i uopće složenim stilom, ova pjesma nastoji postići svoje učinke prije svega na razini smisla. I doista, njezina baroknost i jest sadržana u misaonom paradoksu koji leži u njezinu temelju. Još točnije, moglo bi se kazati da već prvo čitanje pokazuje kako tekst ima zapravo dva barokna sloja, stilski i smisaoni. I u stilu ćemo naći nešto izrazitih barokizama, ali će težište ipak biti na ingenioznoj, poantiranoj dosjetci na kojoj se cijeli sastavak zasniva. Ovdje nam je zadaća utvrditi kako je ta dosjetka izgrađena i kako je poanta postavljena u odnosu na ostatak teksta.

Pjesma je pisana u drugom licu, obraća se ljubljenoj gospoји, a u neku se ruku može shvatiti i kao popratno pismo uz onaj vlastiti portret što joj ga kazivač tobože šalje na dar, i koji i jest glavni predmet pjesme. Motiv slike uveden je odmah paradoksalno: kazivač, naime, tvrdi kako svoju sliku šalje gospoји zato što mu nije moguće da tu gospoју osobno vidi (odnosno, da vidi njezinu *sunčanu diku*). Jer, logično bi bilo da, ako mu je teško što ne može vidjeti svoju izabranicu, od nje zatraži njezin portret, a ne da njoj šalje svoj. Riječ je, međutim, o suptilnoj igri aluzija: podrazumijeva se da i gospoја podjednako pati što ne može vidjeti njega, pa tako slanje slike postaje razumljivo. Da se upravo na nešto slično računa, vidljivo je u petoj strofi, gdje gospoја progovara upravnim govorom, ali govorom koji joj kazivač stavlja u usta; ondje ona za njega veli *moј ljubljени*. Riječ je ovdje o sitnici, ali već i ona indicira kako je pjesma građena: u njoj se podrazumijeva daleko više nego što se kaže, premda se i kaže mnogo; a dalje će se vidjeti da upravo takve nijanse i omogućuju da se tekst kao smisaona struktura uopće održi.

O tome svjedoči i daljnja važna tvrdnja u prvoj strofi: tu se kaže da je kazivačeva slika *hitrom rukom ispisana*. Premda se na prvi pogled može učiniti kako je taj iskaz ondje stavljen radi rime i kako ne govori mnogo, stvari stoje upravo obratno: on opet govori više nego što je izravno rečeno. Govori, naime, to da je, zahvaljujući portretističkoј vještini (jer *hitar* tu znači upravo *vješt*), slika vrlo nalik svome predlošku. A takvo — koliko god suptilno — naglašavanje te sličnosti ima veliku važnost zato što se u daljem toku pjesme baš ta sličnost pokazuje kao onaj element na kojem je građena poanta, a i neki drugi motivi koji do nje vode.

Na toj se sličnosti u drugoj strofi nastavlja inzistirati, samo sada iz nešto drugačije perspektive. Tvrdi se kako je slika, doduše, mrtva, ali kako gospoја treba da je ipak shvati kao potpunu zamjenu za živi predložak (*da je primiš mјesto u moje*), i to zbog ovoga: ne samo da je slika nalik tome živom čovjeku, nego je i on nalik slici, i to po tome što onda kad nije s gospoјom, ni sam nije živ. On je, dakle, nalik slici prije svega po načinu postojanja: tek mu gospoја može dati život. Tako je sličnost između čovjeka i njegove slike tu dovedena do potpunoga paradoksalnog savršenstva, jer jedno i drugo postaje međusobno zamjenljivo. I ne samo da postaje zamjenljivo, nego na toj zamjeni kazivač i inzistira, jer uvjerava gospoју kako treba da poklonjenu sliku shvati upravo kao nadomjestak za živa čovjeka.

Inzistira, doduše, pod nekim uvjetima. Ustrajući i dalje na pretpostavci kako gospoја voli njega na isti način na koji on voli nju, on nagada da bi draga mogla doći na zamisao da sliku (koја je potpuna zamjena za svoj model) ponekad i poljubi. Zato je moli da to ne čini, obrazlažući takav zahtjev novim paradoksom: tada bi on bio prisiljen da sam sebi zavidi. Stvar je — u koordinatama što ih pjesma uspostavlja — posve logična, pa zato više ne može biti tek malo pretjerivanje, o kakvom bi se radilo da nema onoga razmatranja o zamjenljivosti slike i modela u drugoj strofi. Ako

su, naime, živi čovjek i slika međusobno potpuno zamjenljivi, onda je važno i tko će dobiti poljubac od gospoje, a među njima može biti i zavisti. Da je jedan od njih živ čovjek, a drugi slika, čovjeku bi moglo biti i drago što gospoja ljubi njegovu sliku; ali, s obzirom da su obojica slike, onda cjelov ima podjednaku težinu kad je dan jednome i kad je dan drugome, pa zato i može biti važno tko će ga dobiti.

Ali, kazivaču kao da se na trenutak čini da je pretjerao s paradoksom koji ga je dotle zabavljao: u četvrtoj strofi on se iz uloge mrtve slike, posve izjednačene s vlastitim portretom, vraća opet u ulogu živa čovjeka, i gotovo da trijumfira što može učiniti nešto što njegov portret ne može. Držeći se i dalje motiva cjelivanja koji se javlja u prethodnoj strofi, on obećava kako će se uskoro vratiti gospoji, te će poljupcima nadoknaditi izgubljeno vrijeme. Tako se ovom strofom zapravo poništava ono što je rečeno u prethodnoj: ondje je gospođu molio da ne ljubi sliku, jer će on u tom slučaju slici zavidjeti, a ovdje zapravo tvrdi kako ljubljenje slike nipošto nije zamjena za pravi poljubac, pa zato i obećava da će nadoknaditi gospoji one trenutke kad je morala ljubiti sliku umjesto da ljubi njega.

U sljedećoj se strofi, ipak, opet vraća na međusobnu zamjenljivost slike i originala, samo sad više ne na doslovnoj, nego na metaforičnoj razini. Tu više nije važna sličnost između originala i slike, nego činjenica da se slika nalazi kod gospoje: ta okolnost postaje simbolična, jer je original u gospojinoj vlasti posve isto kao što je to i slika. Zato kazivač i poručuje gospoji neka čini sa slikom što hoće, i da tako može i s njim činiti što ju je volja. Strogo uzevši, taj motiv ne proizlazi iz onoga što je dotada rečeno, nego predstavlja dopunu cijele situacije: simbolika gospojina gospodarenja kazivačem bila bi ostvariva i da se prije nije reklo kako su i original i slika mrtvi onda kad se ne nalaze u njezinoj blizini.

Na taj motiv sličnosti između slike i originala, međutim, pjesma se vraća već u sljedećoj strofi, i to zato da bi se tu pripremila poanta. Kao da se toga iznenada sjetio — kao da to ne proizlazi iz onoga što je rečeno već u uvodnim strofama — kazivač sad tvrdi gospoji kako je u nje i njegov lik i njegova duša. Pri tome se ta tvrdnja motivski nadovezuje na prethodnu strofu, jer se i tamo — samo izravnije, doslovnije i s drugačijim sadržajem — govorilo o tome kako je gospoja njegov potpuni gospodar; ali sad se dodaje i nešto drugo: tvrdi se kako je to čudo. Pri tome se podrazumijeva ono što je prije rečeno, i ono što će se tek reći. Ono što je prije rečeno podrazumijeva se zato što se implicira da je takva ljubav izuzetna i neobična; ono što će dalje doći zapravo je poanta, i još prije nego što ona dođe, ukazuje se i izravno na njezinu začudnost. Činjenica da se kod gospoje nalazi kazivačeva duša detaljnije se ne obrazlaže, ali je očito da to proizlazi iz onoga što je rečeno u drugoj strofi, naime, da on živi samo u njoj, da je, dakle, njegov život u njezinim rukama.

A poanta se sastoji u ovome: ako se kod gospoje nalaze i kazivačeva slika i njegova duša, onda gospoja može i sastaviti to dvoje, pa će tako slika postati origi-

nal, dok će kazivač postati njezinom slikom. Paradoksalno je, naravno, prije svega to što upravo zaljubljenik nagovara gospoju da tako nešto učini: nagovara je, zapravo, da mu oduzme život i da njega samog pretvori u neživu sliku. Pri tome je manje važno pitanje zar mu nije žao života, a važnije je pitanje zašto to čini, što time zapravo dobiva? Dakako, iskazivanje podložnosti gospoји nije dostatno objašnjenje, pa se odgovor može nalaziti samo u sferi barokne dosjetljivosti i njezine paralogike. Kazivač zapravo nagovara gospoju da njegovu metaforu realizira, kako bi i sama u njoj sudjelovala i kako bi pokazala njezinu istinitost. I, stvar se sasvim uklapa u misaoni sustav pjesme: ako su i portret i original mrtvi bez gospoje, ako jedan drugome mogu zavidjeti, ako su zamjenljivi, onda je i nevažno tko će oživjeti i tko će biti kraj gospođe: obojica su i u tome ravnopravni. Strogo uzevši, u ovoj je pjesmi i portret mogao istupiti kao kazivač, jer je podjednako živ kao i onaj tko pjesmu doista govori.

Kao što se vidi, u okvirima one logike koja je tekstem uspostavljena, sve se podudara i djeluje uvjerljivo, dok poanta izaziva učinak ne samo svojom iznenadnošću, nego također — i još više — time što prirodno proizlazi iz cjeline kazivanja. Ono što nas sad mora zanimati, jest dvoje: prvo, kako je uopće uspostavljeno stanje stvari unutar kojega je takvo izlaganje moguće; drugo, kojim je sredstvima čitalac naveden da na to stanje stvari pristane i da ga vidi kao prirodno. To će i biti sljedeći korak u ovoj analizi.

## 2

Već i iz onoga što je dosada zapaženo može se zaključiti kako se ova pjesma sastoji od dva sloja, koje karakterizira nejednaka ispunjenost značenjem i nejednak intenzitet končetoznosti i misaone precioznosti. Pri tome, ta dva sloja ne teku paralelno, niti su na ikoji drugi način simetrično raspoređeni, nego se nalaze jedan unutar drugoga. Nešto poblizi opis učinit će sasvim jasnim što se pod tim misli.

Riječ je zapravo o dvije priče ili o dva motiva. Jedno je onaj dio pjesme u kojem se inzistira na sličnosti i zamjenljivosti između živoga čovjeka i njegova portreta; drugo je onaj dio u kojem se ta potpuna zamjenljivost slike i modela poriče, u kojem se, da kažemo nešto običnije, kazivač opet ponaša kao živ čovjek, nakon što se neko vrijeme ponašao kao svoja vlastita slika. Gleda li se na stvar iz te perspektive, pjesma zapravo ima okvirnu kompoziciju, koju za ovu priliku možemo vidjeti i kao tročlanu.

Prvo dolazi uvodna strofa u kojoj se naznačuje situacija: obavještava se gospoја da joj je poslana slika i obrazlaže se zašto je to učinjeno. Nakon toga dolazi prava okvirna kompozicija: u drugoj i trećoj strofi inzistira se na sličnosti i zamjenljivosti slike i modela. Potom se taj motiv napušta i uvodi se novi, drugi motiv, u kojem se

kazivač vraća u ulogu živa čovjeka; tako to teče kroz iduće dvije strofe. Napokon se motiv zamjenljivosti ponovno preuzima, i završava, pa okrunjuje poantom u posljednjim dvjema strofama.

Da su ta dva sloja doista bitno različita, vidjelo se već i iz prijašnje, preliminarne analize sadržaja pjesme; sada bi trebalo zapaziti još nešto: postojanje tih dvaju slojeva mogli bismo tumačiti na najmanje dva načina.

Prvo od tih tumačenja polazilo bi od pretpostavke da se spontano i slučajno dogodilo da dva dijela pjesme budu prožeta različitim stupnjevima tradicionalnosti: onaj dio teksta koji se može shvatiti kao okvir (druga i treća, pa šesta i sedma strofa) bio bi manje tradicionalan, barokniji, preciozniji, više zaokupljen nastojanjem da bude originalan i da iznenadi i osupne pod svaku cijenu; onaj dio pjesme koji se nalazi unutar okvira bio bi konvencionalniji, više nalik na uobičajene, tradicionalne situacije koje nisu bile nepoznate ni u petrarkizmu šesnaestoga stoljeća, pa i u nas. Doista, dvije središnje strofe — četvrta i peta — mogle bi — da su izdvojene — stajati i u nekoj pjesmi koja ne bi bila ni izbliza tako barokna i preciozna kako je to ova. Ako bismo se opredijelili za takvo tumačenje, bili bismo obavezni da odgovorimo na pitanje kako se tako nešto moglo dogoditi, i kako takvo spajanje izrazite nekonvencionalnosti i izrazito konvencionalnih motiva djeluje na cjelinu pjesme.

Drugo tumačenje polazilo bi od suprotne pretpostavke: ono bi tvrdilo da je do toga spoja — ili do toga sudara — došlo namjerno, da je drugi motiv (onaj u kojem je kazivač živ čovjek) uveden unutar prvoga (onoga u kojem su original i portret zamjenljivi) s nekom naročitom svrhom, zato da bi se stvorila napetost i da bi se postigla neka nova značenja. U tome bismo slučaju morali odgovoriti na pitanje koja su to značenja i čime u pjesmi rezultiraju, utoliko više što bi se i tu moglo govoriti o prepletanju konvencionalnoga i nekonvencionalnog sloja.

U ovom se času, dakako, nije moguće odlučiti ni za jedno od tih tumačenja, ali je moguće ispitati stupanj njihove plauzibilnosti. Jer, ako bi bilo točno prvo tumačenje, četvrta i peta strofa predstavljale bi zapravo strano tijelo u tkivu pjesme, pa bi ih bilo moguće i izostaviti; u slučaju da je točno drugo tumačenje, nešto takvo bilo bi neizvedivo. Načinimo, dakle, mali eksperiment.

Na prvi se pogled čini da bi on mogao imati izgleda na uspjeh. Pokušamo li pjesmu čitati tako da iz nje izostavimo četvrtu i petu strofu, vidjet ćemo da ona ne gubi bitno na doslovnom sadržaju. Pravila igre na kojima ona inzistira, preciozna logika na kojoj počiva, uspostavlja se u drugoj strofi, koja je — u našoj raščlambi — zapravo prva, jer se u pravoj prvoj kitici daje tek uvod. Jer, u drugoj se strofi kaže kako su slika i original slični i zamjenljivi iz jednoga bitnog razloga: zato što su i jedno i drugo bez gospoje mrtvi. Ako čitalac pristane da to može biti bitna podudarnost, ako se složi s tim paralogizmom, onda ništa više ne stoji na putu onog

poanti koja će doći na kraju. I doista, nema pravoga razloga da se na tu poantu odmah i ne prijeđe: strogo uzevši, mogla bi se preskočiti i sama treća strofa, u kojoj se govori o zavisti koju gospojino ljubljenje slike izaziva u kazivača. Može se odmah prijeći na šestu strofu, jer ono što se tamo veli izravno proizlazi iz onoga što je kazano u drugoj strofi: i slika i original mrtvi su bez gospoje, kod nje su i slika i duša, pa ih ona, dakle, može i sastaviti. Izlazilo bi, prema tome, da je cijeli središnji dio pjesme — uključujući ovaj put i treću strofu — na neki način retardacija u kretanju prema poanti, da je, uzeto sa stanovišta ingenioznosti i efektivnosti poante, zapravo suvišak. Možemo odmah mirno odbaciti i pomisao da bi takva retardacija u pjesmi ove dužine mogla imati kakvu važnu konstrukcijsku ulogu: s obzirom da ona obasiže praktički isto onoliko prostora koliko i glavni motiv, proizlazilo bi da je ona samo balast i da bismo je u krajnjoj liniji mogli i izostaviti.

Znači li to da je onda prvo od naših tumačenja doista i jedino ispravno? Ne znači, i to zato što središnji dio pjesme ipak nije samo retardacija, nego ima i neke druge osobine koje se ne mogu zanemariti bez veće štete. A kad se te osobine uoče, vidi se da pjesma i nije onoliko jednostavna koliko se na prvi pogled može učiniti, jer ona svoje učinke postiže i na nekim drugim razinama i uz pomoć nekih drugih sredstava osim onih koje smo dosada pobrojali. Ona, naime, ima provodne motive, i njih se pri tumačenju pjesme ne bi smjelo previdjeti, kao što se oni — siguran sam — ne previdaju ni prilikom čitanja, pa makar bili percipirani i posve nesvjesno.

Dva su takva motiva. Jedan smo od njih već višekratno spomenuli i on svakako i jest glavni u pjesmi: to je motiv slike. Doista, slika se spominje u svim strofama osim jedne, i u svima se osim jedne zapravo o njoj najviše i govori, ona je prava tema cijeloga razgovora. To opet neće biti da je posve slučajno: da bi dokraja uvjerio svoga čitatelja u ravnopravnost slike i njezina originala, kazivač mora stalno govoriti o slici, a ne o sebi, pretvarajući tako nju u subjekt a sebe u objekt, što će se na kraju i pokazati kao temeljna misao pjesme.

Drugi je motiv sunca, koji se teže zapaža, jer je prisutan u drugom planu, ali je podjednako važan i gotovo isto toliko djelatan kao i motiv slike. Prisutnost je njegova pak takva da nipošto ne može biti sumnje kako je uveden s nekom naročitom namjerom i kako mu se pripisuje važna uloga; jer, on se pojavljuje ondje gdje to ni sadržaj ni stil ne iziskuju, nego je uveden gotovo pomalo nasilno, što znači da je pjesniku zbog nečega trebao, čim na njemu toliko inzistira.

Pogledajmo: u prvoj strofi kazivač tvrdi kako sliku šalje zato što ne može vidjeti gospojinu *sunčanu diku*; u četvrtoj strofi on obećava da će brzo doći, kako bi sinuo gospojinim *drazim zracima*, pod čim se zacijelo misli na njezine oči, koje se tu, sasvim konvencionalno, prisposobljuju suncu; napokon, u pretposljednjoj se strofi taj motiv nekako dovodi do svoga vrhunca, i to tako što se gospoja i sunce sasvim izjednačuju: kazivač pita gospoju želi li vidjeti *čuda koja / nije vidjelo sunce prije*;

pri tome se, dakako, radi o pravome suncu (gdje se misli da nije takvo čudo još viđeno na svijetu, u smislu izreke »ništa novo pod suncem« i sličnih), ali se misli i na gospoju, s obzirom da je — kako je i na početku pjesme istaknuto — i ona sama sunce. Motiv sunca je, dakle, tu doveden do logičnog kraja.

Ali, to nije jedina njegova funkcija. On, zapravo, ako se malo bolje pogleda, ima i ulogu provodnika u pjesmi, on u stopu prati motiv slike, javljajući se nešto rjeđe i nešto diskretnije od njega, ali podjednako uporno; motiv sunca je tu prisutan na isti način na koji ono što u klavirskoj kompoziciji svira lijeva ruka prati glavnu kompoziciju što je svira desna. Pa, ako glavni motiv, motiv slike, u jednom času stavlja čitatelja u sumnju u pogledu svoje prave prirode (jer u središnjim strofama iz ingenioznog registra prelazi u konvencionalni), i to toliko da se može pojaviti i sumnja u opravdanost postojanja središnjega dijela pjesme, motiv sunca služi kao nit na koju su sve strofe nanizane: on se javlja i u »konvencionalnim« i u »nekonvencionalnim« strofama, i tamo gdje se nastoji oko precioznosti i tamo gdje se skreće prema tradicionalnosti. A s obzirom da je — kao što smo već zapazili — taj motiv izveden donekle umjetno, s obzirom da se na njemu inzistiralo, očito je da mu je i bila namijenjena upravo uloga da poveže razne faze, razne slojeve pjesme, i da pokaže kako su svi oni dijelovi istoga kazivanja, i da su svi podjednako važni. Upravo on, dakle, garantira za njezinu cjelovitost.

S tim je u vezi onda i pitanje zašto je uveden upravo taj motiv, zašto je riječ baš o suncu, a ne o čemu drugom; zašto se prilično nekonvencionalnom (a što je još važnije: nekonvencionalno tretiranom) motivu slike suprotstavlja konvencionalni motiv sunca, koji je k tome i tretiran uglavnom konvencionalno? Odgovor, čini mi se, može biti samo jedan: uveden je on upravo zbog svoje konvencionalnosti. Đurđević je, naravno, već i kao mlad pjesnik, i te kako svjestan da je takav motiv obilježen svojom obilatom upotrebom u tradiciji, pa ako na njemu toliko inzistira, onda će to zacijelo i biti zato da bi na tu tradiciju uputio, i zato da bi upućivanjem na nju nešto rekao.

A to što želi reći može se svesti na vrlo preglednu jednadžbu: motiv sunca je zapravo protuteža motivu slike. Motiv slike je — naravno, manje sam po sebi, a više po onome do čega dovodi u poanti — jak i izazovan, on je, osim toga, utemeljen na paralogizmu, on traži od čitatelja nekakav osobiti napor, iziskuje od njega da na sve to pristane. Motiv sunca, nasuprot tome, čuva vezu s tradicijom, signalizira kako je u pjesmi ipak riječ i o konvencionalnom motivu, a i o konvencionalnom svijetu u kojem se on pojavljuje; on upozorava da se pjesma nastavlja na tradiciju koja je čitatelju dobro poznata i bliska. Motiv sunca, tako, na neki način ublažuje paralogizam motiva slike: s obzirom da je konvencionalan, on se doimlje kao logičan, kao prirodan (premda je, naravno, kad se gleda objektivno, i sam jednako paralogičan kao i motiv slike). On čuva vezu s poznatim i uhodanim svijetom i s prije viđenim načinom gradnje pjesničkih slika u kojem se sličnost između očiju i sunca



već na prvi pogled vidi i može se objasniti. Time se onda pjesma, da se tako kaže, brani od previše jake paralogičnosti motiva slike, u kojem se iz jedne sporedne, a zapravo i lažne sličnosti između portreta i modela (iz činjenice da su oboje mrtvi bez gospoje) izvodi neobuzdano smiona konstrukcija. Motiv sunca, ukratko, ima ulogu amortizera pri tome vratolomnom skoku.

Znači li to onda da je ispravno naše drugo tumačenje, prema kojem su dva sloja pjesme — onaj paralogični i onaj logični, onaj nekonvencionalni i onaj konvencionalni — zapravo suprotstavljena, i da se njihovim suprotstavljanjem nešto naročito htjelo reći? Čini se da nije. Jer, iz svega što je dosada rečeno kao da proizlazi da su oni prije komplementarni, pa da smisao njihova supostojanja nije u kontrapunktu, u međusobnom sučeljavanju, nego više u istodobnom osvjetljavanju iste zbilje iz različitih kutova. Oni su kao dva načina da se vidi ista stvar, kao dvije kamere koje iz različitih kutova snimaju isti objekt, i u tome je smislu svaki od njih važan i ne može se izostaviti.

Drugo je, naravno, pitanje koliko stvari doista tako stoje i iz naše današnje perspektive, i koliko takvo pjesnikovo nastojanje zbilja uspijeva. O tome će sad biti riječi.

### 3

Zanimljivo bi sada bilo vidjeti kakav svijet ova Đurđevićeva pjesma za sebe pretpostavlja. O tome bi svijetu bilo najvažnije znati dvoje: prvo, kakvo je u njemu mjesto ljubavi; drugo, kakvo je u njemu mjesto govora o ljubavi. Ili, ako se hoće: kako onaj tko pjesmu izgovara shvaća sebe i vlastite osjećaje, i kako hoće da ga shvate drugi, oni kojima pjesmu namjenjuje, naime, čitatelji.

Prvo što će se nedvojbeno pokazati pri pokušaju da se na ta pitanja odgovori, jest da je taj svijet dvoznačan. Na svako se od naših pitanja, doista, može odgovoriti na dva posve oprečna načina; i upravo je ta oprečnost najvažnija karakteristika svijeta o kojem je riječ.

Vidi se to već onda kad pokušamo odrediti kakvo je mjesto ljubavi u onome univerzumu što ga pjesma kao svoj temelj ima u vidu. Na prvi se pogled čini da je njezino mjesto središnje, da je ona najvažnija pojava toga svijeta. Dokaz bi za to mogla biti činjenica da tu ljubav gospodari životom i smrću, a manifestacije te pojave su dvojake: prvo, onaj kome je ljubav uskraćena, kao u našem slučaju kazivač, biva usmrćen, sveden na razinu neživoga predmeta, svoje vlastite slike, izvanjske ljuštore; drugo, ljubav ima sposobnost da oživi ono što samo po sebi nema života: gospoja, doista, može slici udahnuti život zbog same činjenice što je kazivač u nju zaljubljen, pa joj je, dakle, predao svoju dušu.

Pri tome treba uzeti u obzir da se na taj način ljubavi pridaje mnogo veće značenje nego što je inače slučaj u konvencionalnoj lirici. Jer, i u tradiciji se tvrdilo kako se od nesretne ljubavi umire, ali ovdje se ide mnogo dalje: dok je ondje ljubav bila prije svega subjektivan osjećaj, pa su i razlozi za eventualnu smrt od nje mogli biti samo subjektivni, ovdje se toj pojavi pripisuje objektivna moć koja je u stanju mijenjati ne samo zaljubljenike, nego i fizički svijet oko njih: u stanju je sliku pretvoriti u osobu. Pa, ako je u tradicionalnim konvencionalnim uzdisanjima spomen smrti mogao izgledati kao obično pretjerivanje, ovdje bivamo uvedeni u zbilju u kojoj takva opasnost doista postoji, jer je i ljubavi pripisana moć kakvu prije nije imala.

Ali, upravo u tome i leži slabost toga svijeta, ili, ako se hoće, njegova mala obuhvatnost, njegovo važenje samo za onoga tko na nj pristane. Jer, ako se upitamo odakle je ljubav dobila tu moć o kojoj se u pjesmi govori, koje je podrijetlo čarolije na kojoj se i poanta zasniva, otkrit ćemo da je ono zapravo literarno. Tu se ne radi ni o čemu drugome do o realizaciji jedne metafore, ili, točnije, o tjeranju jedne konvencionalne slike do krajnjih konzekvencija. Odavna već, kao što je poznato, petrarkistički zaljubljenici prijetu da će umrijeti ako ih se ne usliši, pa, dapače, tvrde za sebe da su hodajući mrtvaci onda kad se nalaze daleko od gospoje. Đurđević pak tu konvencionalnu hiperbolu uzima za temelj svoje dosjetke i dovodi je do apsurd: ako je zaljubljenik bez gospoje doista mrtav, onda je izjednačen sa svojom slikom, i onda gospoja može njegovu dušu — koja je, već po tradiciji, stoljećima, u njezinim rukama — podariti njegovoj slici umjesto da je vrati njemu. Ne radi se, dakle o tome da bi se za ljubavni osjećaj, ili za specifičnu situaciju u ljubavnom odnosu, pronašla nova i nepoznata slika, niti o tome da bi se sama ljubav koncipirala i zamislila drugačije nego prije, nego je konvencionalna koncepcija ljubavi samo još više hiperbolizirana, njezine su slike natjerane da djeluju u zbilji pjesme.

Zapravo bi se moglo kazati da tu nikakve cjelovite koncepcije ljubavi ni nema, nego postoji tek literarna slikovitost, o kojoj opet postoji svijest da je konvencionalna i pomalo otrcana. Otuda i dojam da je s ljubavlju — a i sa svim drugim aspektima pjesme — sve relativno, da može biti onako kako se kaže, ali i da ne mora. Onoga časa kad posumnjamo u izjavu izrečenu u drugoj strofi — u tvrdnju kako je slika potpuna zamjena za čovjeka, s obzirom da su slični po tome što su oboje mrtvi — cijela se konstrukcija nužno ruši. A ako je ta tvrdnja relativna, onda je, dakako, relativno i sve što se o moći ljubavi u pjesmi inače kaže, onda se ljubav pretvara tek u zgodan povod da se kaže nešto zanimljivo i efektno, a da se pri tome ništa ozbiljnije ne misli ni o ljubavi ni o situaciji zaljubljenika.

Tako dolazimo do drugoga našeg pitanja, do pitanja kakav je smisao govora o ljubavi i kako pjesma taj smisao koncipira. Ni s tim govorom nije mnogo drugačije nego s ljubavlju samom. Na prvi se pogled čini kao da on sam sebi pripisuje izuzetno

veliku važnost, ako je već — kako smo vidjeli — ne pripisuje ljubavi samoj. Jer, i to može biti pretpostavka pjesme: ako nije toliko važno što se govori i o čemu, možda je od presudne važnosti kako se govori; možda se samome tom govoru pripisuje neka velika težina i značenje. I doista, na prvom koraku se čini kao da je to i ovdje slučaj. Moglo bi se nagađati da se pjesmom želi izgraditi dosjetka koja će sama sebi biti dovoljna: polazeći od vlastitih pretpostavki i od vlastite preokrenute logike, ona će stvoriti zaokruženu i cjelovitu priču s vlastitom oštrom poantom, a koliko to odražuje bit same stvari, manje je važno. A to doista i jest temeljni dojam o ovoj pjesmi: ona uzima tri elementa — osobu, sliku i dušu — pa ih dovodi u nov i dotada nepoznat odnos, a drugih ambicija kao da ni nema. Za nju, ukratko, nije važno što govori o ljubavi, nego je važno kako to čini.

Ali, i to vrijedi samo do određene granice. Jer, ako se upitamo što iz takva govora o ljubavi proizlazi, kakav je njegov rezultat u smislu težine i autoriteta onoga što je iskazano, vidjet ćemo da se o tome malo što može reći. Budući, naime, da je zasnovan na paralogizmu na koji čitatelj ili pristaje ili ne pristaje, na paralogizmu, osim toga, koji je jednokratni i očito izvještačen, takav govor može imati samo kratak domet. On ne može biti ni bitan zahvat u temu o kojoj je riječ, ali ni bitan zahvat u način govora o toj temi; njegova glavna vrijednost leži u tome što je nov i još neviđen. Glavni njegov razlog, tako, nije ni ono što iskazuje pa čak ni način na koji to čini, nego tek njegova bizarnost. U tome je smislu onda takav govor neraskidivo vezan uz tradiciju; zato, uostalom, na vezi s tradicijom Đurđević toliko i inzistira, kao što smo i prije vidjeli: recepcija koju takav govor za sebe očekuje honorirat će prije svega njegovu inovativnost u odnosu na tradiciju, a neće joj biti važna ni dubina onoga što je o samom predmetu rečeno, ni ljepota i cjelovitost dosjetke: novost je dovoljna da ispuni svrhu takvoga govorenja.

Ovdje je stvar, dakako, donekle zaoštreno izrečena, ali ni tako gruba formulacija nije, zacijelo, daleko od istine. Da bi moglo biti upravo tako, svjedoči, mislim, prije svega okolnost da je Đurđević na istu temu, otprilike u isto doba, pisao još jednu, nešto slabiju pjesmu. Zove se ona *Slici svojoj u ruci gospode*<sup>2</sup>, i razrađuje otprilike iste motive kao i ova: i u njoj gospođa posjeduje kazivačevu sliku, i u njoj se inzistira na tome da je slika blizu gospođi, a kazivač je od nje daleko, i u njoj se naglašava kako je slika mrtva. Ali, tu počinju i razlike: drugačije nego u pjesmi kojom se ovdje bavimo, kazivač je živ, pa sav problem i jest u tome što gospođa više voli mrtvu sliku nego živa čovjeka. I još je u nečemu razlika: dok u našoj pjesmi gospođa uzvraća kazivaču ljubav, u toj drugoj ga mrzi (konvencionalno, dakako, jer je i ta situacija otprije poznata). Kazivač zato raspreda o tome kako bi se rado zamijenio sa svojom slikom, jer bi mu se u tome slučaju, kaže, vratila *duša živa*, koje je kao i u našoj pjesmi lišen, s obzirom da je ta duša kod gospođe, naime, njegov život u njezinoj ruci *pribiva*. Mehanizam je, dakle, sličan kao i u tekstu koji nas ovdje zanima: kazivač je

odvojen od svoje duše, a odvojen je i od slike, samo što ne nuka gospođu da spoji dušu sa slikom, nego da spoji njega samog s njegovom dušom, a da sliku odbaci.

Koliko god da su dvije pjesme zasnovane na u biti istoj dosjetci, u ovoj se drugoj pretpostavlja i drugačija koncepcija ljubavi i drugačija koncepcija govora o ljubavi nego u onoj prvoj. U prvoj pjesmi — u tekstu kojim se ovdje bavimo — ljubav je veseo i ugodan osjećaj, i može izazvati patnju jedino ako joj štogod stoji na putu, na primjer, razdvojenost. Ta je ljubav sposobna da čini čuda, pa je s tim čudima moguće pomalo se i našaliti i poigrati, na primjer tako da se od gospođe zatraži da spoji dušu i sliku. U ovoj drugoj pjesmi ljubav je patnja, a razdvojenost od vlastite duše pravi je i ozbiljan problem, pa zato zaljubljeniku nije do šale, nego do toga da svoju dušu dobije natrag, što može ostvariti jedino tako da zadobije gospojinu ljubav. U prvoj se pjesmi o ljubavi govori zato da bi se kazalo nešto novo i zanimljivo, ne brinući pretjerano o tome koliku težinu taj govor ima i nije li možda i opasno poigravati se velikim riječima. I, tu se javlja paradoks: u drugoj se pjesmi — premda je u njoj ljubav koncipirana posve drugačije — čini to isto: cijeli se tekst zasniva na igri između pojmova život—smrt, tako da se na trenutke čini kako je ishodišna situacija zaboravljena. Tako dolazi do disproporcije između sadržaja i forme: dok sadržaj podrazumijeva tegobnu i mučnu situaciju, forma nema drugoga posla nego da se igra riječima uz pomoć kojih se ta teška situacija opisuje.

Ta disproporcija je i inače karakteristična za obje pjesme, a uglavnom i za ranu Đurđeviću liriku uopće. Iza nje ne stoji nikakva čvrsta i razrađena koncepcija ljubavi — koja je najčešća njezina tema — ali ni neka čvrsta koncepcija književnosti, njezina smisla i društvene uloge. Po tome se naš pjesnik razlikuje npr. od Bunića koji, premda piše gotovo isključivo ljubavnu liriku, očito polazi od posve zaokružene poetike. Đurđevićeve pjesme su literatura koja se ne pita o vlastitim razlozima, a ni o vlastitim prosedeima, nego teži da kaže nešto lijepo i zabavno, nešto novo i nepoznato, a za dosljednost se mnogo ne brine, niti teži da u išemu bude cjelovita.

To je, napokon, literatura posve spremna da se preda u naručaj društvene narudžbe, da svoj smisao vidi u širenju nabožnih misli, a da svoju svjetovnu komponentu shvati kao dopuštenu zabavu nakon naporna i korisna rada. Ili da je vidi kao grijeh, kao što je, čini se, i Đurđević ponekad bio sklon. Ali, to mu nije smetalo da i onda kad se bacio na nabožnu, ideološki korisnu poeziju, zadrži prema njoj isti temeljni poetički stav, pa čak ponekad i da — posve isto kao u ljubavnoj lirici — temu shvati kao povod za stilske bravure, a smisao stilskih bravura da traži isključivo u njihovoj inovativnosti.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Nav. prema: *Djela Injacija Džordži*, priredio Milan Rešetar, knjiga prva, Pjesni razlike i Uzdas Mandalijske pokornice, SPH XXIV, Zagreb 1918.

<sup>2</sup> Pjesma glasi ovako:

O čestita sliko moja,  
puna sreće neizrečene,  
tebe lijepa ma gospoja  
hoće uza se, neće mene.

Tebe uza se mrtvu uživa,  
er sam mrzeć ja nje dicit;  
neće s sobom mene živa  
negli u mrtvoj mrtva slici.

Znam, smrt moju ona žudi;  
tijem, na cvile me skončane  
neće slatkoj u razbludi  
nje ljepota da se gane.

A ja dalek nje uresa  
mrem želeći da mi sine  
sličan suncu od nebesa  
zrak ljeposti nje jedine.

Ah da s tobom mogu ikako,  
ma se sliko, promijeniti  
i uzdržan i ja tako  
nje pribjelom rukom biti!

u smrtnoj bi meni mucu  
vratila se duša živa,  
kad bih bio u onoj ruci  
u koj život moj pribiva.