

## GAVELLIN ČITATELJSKI POGLED NA SMRT SMAIL-AGE ČENGIĆA

*Andrea Milanko*

Artikulirajući osnovnu intenciju kojom se vodio u različitim oblicima medijacije između teorije i prakse, u knjizi *Književnost i kazalište* (1970.) Branko Gavella ističe trajnu važnost književnosti za kazalište – trudio se i sâm »kao redatelj pronalaziti u svakom dramskom djelu *imanentno prisutne upute za njegovu scensku realizaciju*« (1970: 8).<sup>1</sup> Za Gavellu je »veza između književnosti i kazališta«, naglašava, »centralni dramaturški problem«, stoga se »duboka povezanost između materijala govora i njegova smisla i značenja« (10) ne smije smetnuti s uma pri pripremi scenske izvedbe. Utoliko se jezična faktura književnog djela izručuje pomnom čitanju i interpretaciji, to su nužne predradnje od kojih Gavella ne odstupa, iz čega također proizlazi da njihova odsutnost nužno vodi na stranputicu.

Iznesena načelna stajališta sukladna su pojedinačnim, podcrtanim stavovima u njegovu eseju iz 1961. godine, a danas gotovo zaboravljenu, *Pjesnička građa Mažuranićeva* Smail-age. Taj je esej poticajan i aktualan i nakon pedeset godina te nadilazi tadašnje prigodno-pedagoške okvire

---

<sup>1</sup> Ako u radu ne bude drukčije naznačeno, sve daljnje oznake broja u zagradama odnose se na stranice ovog izdanja.

nastave na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Nastao je kao reakcija na niz studentskih unificiranih izvedaba obilježenih »jezovito deklamatornim psalmodiranjem« (47) Mažuranićevih osmeraca i deseteraca. Činjenica da je »trohejska inercija ovdje izrazitija« nego u drugim Mažuranićevim deseteračkim pjesmotvorima (usp. Franičević, 1979: 165) nipošto nije bila izlika za izvedbene podbačaje iako se dade naslutiti da je kumovala recitativnoj tromosti i plošnosti. Taj ga je fijasko nagnao da se vrati književnom predlošku, tragajući u njemu (kako je to dotad običavao) za *imanentno prisutnim uputama za scensku realizaciju*. U završnom odlomku eseja dade se zaključiti da ga je vodila dvostruka misija: s jedne strane, njegova je interpretacija *Smrti Smail-age Čengića* (preciznije, niz smjernica za interpretativni posao) demonstrirala kako pretpostavke za izvedbu treba izvući »direktno iz naravi materijala djela« i, s druge, esejom je htio upozoriti da prostor za pristup djelu valja održavati otvorenim kako bi se ono oslobodilo »svake mentorsko-skolastične distanciranosti«, a sve u svrhu jednog, krajnjeg cilja – da Mažuranićevo književno djelo ponovno postane »izvorom bogaćenja naše vlastite doživljajne sfere« (56). Iako to ne govori izrijeckom, Gavella, dakle, smatra nužnim skrenuti pozornost na to da bi književno djelo valjalo razmotriti u kontekstu »ovdje i sada«, ma koliko mu je nastanak vezan uz daleku prošlost; književno djelo uvijek dobiva smisao za »nas« i »naše« je u onoj mjeri u kojoj se iz čitateljskog iskustva uspijeva ugraditi u životno, u »doživljajnu sferu«. Utoliko je Gavellina pedagoško-didaktička pozicija kazališnog radnika srodna njegovoj fenomenologijskoj koncepciji čitanja.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Usp. Iserovu fenomenologijsku koncepciju čitanja o podvojenosti čitatelja na strano »ja« i stvarno, virtualno »ja«, blisku Gavellinim stajalištima, pri čemu se Gavellina formulacija o mogućnost utjecaja na »doživljajnu sferu«, samo uz uvjet da se napusti dogmatizam okamenjenih čitanja, zrcali u Iserovu napatku: »jedino kad ostavi iza sebe poznati svijet vlastitog iskustva, čitalac može istinski učestvovati u avanturi koju mu nudi književni tekst.« (2003: 148)

Koliko je osjetljiv na strukturu književnog djela i u kojoj se mjeri u interpretaciji upušta u analizu strogo književnih oblikotvornih postupaka, dokazuje pozornost koju Gavella posvećuje *Kobi* – naime upravo u završnom pjevanju uočava »najzanimljivije interpretativne probleme«:

»Tu je kanda Mažuranić nastojao dignuti svoj spjev u estetski plan, zapravo teško dostupan poetskom materijalu koji mu je stavljala na raspolaganje njegova epoha (...) Ta je umjetnička zamisao zapravo premašivala estetske mogućnosti romantike i svojim naslućivanim perspektivama upućivala na buduće literarne razvoje.« (54)

Gavellin pristup književnom djelu, drugim riječima, započinje od značenjske neprozirnosti književnog teksta, naizgledne suvišnosti posljednjeg pjevanja, koje pak retroaktivno utječe na razumijevanje prethodnih četiriju pjevanja – ta početna uskraćenost smisla i značenja postaje zamašnjakom svih daljnjih interpretativnih radnji – da se poslužimo Iserovim uvidom, u Gavellin se proces čitanja uključila retrospekcija (2003: 145). U skladu s tim, temeljna je teza eseja *Pjesnička građa Mažuranićeva* Smail-age da svaka zajednica čitatelja ne ostvaruje »spontanost kontakta« s »poetskim građevnim materijalom« književnih djela »pomoću kojega biva u njih ugrađivan doživljajni materijal« (47); što vrijeme više odmiče, to će »elementarno literarna djelotvornost toga djela sve više postajati zavisna od nekih vrlo sumnjivih interpretativnih posredovanja« (ibid). Posredovanja između književnog teksta i čitateljstva, bila ona za dobrobit učeničke ili studentske publike, u Mažuranićevu su se slučaju pokazala »i odviše doktrinarno« (48) – previdjela su »karakterističnu fizionomiju« što je daju »podjednako i živi ostaci prošlosti kao i naslućivane perspektive budućnosti« (49).

Gavella se stoga upušta u rekonstrukciju europskoga povijesnog, kulturnog, ekonomskog i političkog konteksta sredine 19. stoljeća, ne bi li na toj pozadini očitao uzroke oduševljenosti »domorodaca« za Mažuranićev neobičan pjesmotvor. On, međutim, nema iluzija da su Mažuranićevi suvremenici imali povlašten uvid u sve značenjske potencijale danas prvoga

kanonskog književnog teksta novije hrvatske književnosti – i njihov je recepcijski horizont bio određen, ili bolje – sputan, književnom tradicijom na koju se oslanja *Smrt Smail-age Čengića*. Zbog toga Gavella sučeljava motive i strukturu Mažuranićeva spjeva ponajprije s usmenom književnom tradicijom i njezinim ideološkim imaginarijem: »Njegov (Mažuranićev) Smail-aga«, kako tumači Gavella, »nije neki ‘Turčin’ iz narodne pjesme, a niti ‘junak’, niti zlotvor u smislu narodne pjesme. (...) Smail-aga je taman karakter, ali ta tamnoća osim svoje moralne perspektive znači i estetski težak« (53). On će u liku Smail-age uočiti bliskost s »u ono vrijeme modernima romantičnim demonskim herojima«, ali i »pokušaj karakterološkog objašnjenja (...) izvedenog poturčivanja velikog dijela našeg elementa u Bosni« (ibid). Sagledavajući razmjere utjecaja društveno-povijesnog konteksta na oblikovanje lika Novice, na primjer, ne ispušta razmotriti cjelinu spjeva, pa upravo jedan od ideološki najpregnantnijih dijelova – govor svećenika pred četom – dovodi u vezu s drugim književnim elementom, Novičinim likom. Takva tumačiteljska procedura Gavellu radikalno odmiče od dominantne struje književnih povjesničara i kritičara koji su nerijetko bili skloni pre naglašavati ideološki podtekst Mažuranićeva spjeva, poglavito govor duhovnog pastira (usp. na primjer Fališevac, 2003.); motivaciju za taj govor Gavella ne ograničava na »psihičke i socijalne mogućnosti koje su klijale na bujnom terenu naših dodira s Bosnom« (54), štoviše, uzroke slavne propovijedi pred bitku čvršće veže uz fabulu *Smrti Smail-age Čengića*, tj. uz pogubljenje starca Duraka, Novičina oca, kojim završava *Agovanje*. U Gavellinu čitanju, nasuprot (izvanknjiževnoj i neprozirnoj) psihičkoj i socijalnoj motiviranosti poturica – čije književne portrete u usmenoj epici Gavella omjerava s likom Smail-age, koji da nadilazi plošni crnobijeli okvir i »junaka« i »zlotvora« – supostavlja se motivacijski prozirnije pokrštenje Durakova Novice. Takva konstelacija problema dosljedna je Gavellinoj praksi u analizi književnog djela iako bi, doduše, nemalo mogla iznenaditi svakoga tko iole poznaje njegovo *filozofsko* obrazovanje – od filozofski naobražena čitatelja, naime, očekivalo bi se da će pokušati

u književnom djelu pohvatati upletene niti filozofskoga klupka ili se barem pozvati na filozofsku lektiru za koju je izgledno da ju je Mažuranić držao u rukama dok je tkao svoj umjetnički osmeračko-deseterački tekst.

Sažimajući karakteristike njegove autorske poetike, Gavella ističe i Mažuranićeve umjetničke domete; to su, uz posebnu strukturu deseterca kojim se Gavella ne bavi,<sup>3</sup> karakterizacija likova, preobrazba političkog programa ilirizma u »slovinstvo« na tragu tradicije dubrovačke epike, usvajanje dubrovačkoga »poetskog stvaralačkog materijala« (55) i – opet po uzoru na afirmaciju žive riječi narodnog jezika što ju je njegovao dubrovački književni i kulturni krug – »način formiranja govornoga toka« (ibid).<sup>4</sup> Pri tom naglašava kurzivom kako Mažuranićeve »apoftegmatске sentencije« »kroz a nipošto *iznad* teksta otvaraju vidike na moralno-idejne principe angažirane zbivanjem u tekstu« (ibid). Prihvatimo li Gavellino kritičko polazište »kroz tekst a nipošto *iznad* njega«, kojim on nastoji zahvatiti Mažuranićev »aktualni životni materijal« što izbija na »objektiviranu površinu u umjetninu« (48) *Smail-age* i primijenimo ga na njegov esej, Gavellini uvidi prizivaju srodne pojmove iz pera barem dvojice autora, Waltera Benjamina i Erica A. Havelocka.

---

<sup>3</sup> Usp. pomnu raščlambu Marina Franičevića koja ga nagoni na zaključak da je »Mažuranićev deseterac zaista posebna tvorevina koja se ipak uklapa u okvir našega stiha« (1979: 166).

<sup>4</sup> Gavellina je tvrdnja u skladu sa zapažanjima Ivana Slamniga, koji navodi da je Mažuranić »postupio s desetercem i osmercem kao ekvipolentnim stihovima, kao varijacijama jedne te iste osnove« te da je »učestalost naglasaka na neparnim slogovima u Mažuranićevim desetercima i osmercima plod (...) novoštokavske akcentuacije, pa se ne može govoriti o akcenatskom stihu.« (Slamnig, 1981: 75). Zoran Kravar primjećuje kako se »dijelovi ispjevani u deseteračko-osmeračkoj polimetriji (Agovanje, Četa, Harač) izmjenjuju s čisto deseteračkim partijama (Noćnik, Kob)« (1999: 67), no u svjetlu Slamnigovih tvrdnji i Mažuranićeve naglašavanja potrebe za varijacijom stihova kako bi se izbjegla monotonost (usp. Protrka, 2008: 142) odabir stihova funkcionalno se dovodi u vezu s versifikacijskim a ne semantičkim razlozima.

Gavella uvrštava *Smrt Smail-age Čengića* među ona djela kojima, zbog raskoraka između vremena nastanka i suvremene recepcije, prijeti dvostruka opasnost: takva će se djela »ili pomalo uopće gubiti iz literarnog vidokruga ili pak životariti kao izlošci u vitrinama literarnog muzeja« (47-48). Te dvije, kako ih on naziva, »literarne smrti«, određuju daljnju sudbinu: »postoji opasnost da se poslije jednog od tih klasičnih pogreba u vitrinama literarnog muzealnoga groba nađemo pred balzamiranim Smail-agom, a da tragedija bude još veća – pogrešno balzamiranim« (48). U metafori muzealizacije čujemo odjeke Benjaminove teze o tehničkoj reprodukciji umjetnine i njezinu posljedičnom gubitku aure. Iako Benjamin u poznatom tekstu *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije* (1936.) ne piše o odnosu usmene i pisane književnosti, iz njegova se eseja mogu izvući konzekvencije koje je za recepciju književnog djela imala dostupnost knjige širem krugu ljudi izumom tiska. Ne samo da je tisak omogućio dostupnost pisane riječi većem broju ljudi i umnogostručenje pojedinačnih naslova, nego je nužno promijenio i organizaciju ljudskih osjetilno-opažajnih sposobnosti: dotadašnju prevlast uha nadomješta dominacija oka. Auru kao »jednokratnu pojavu daljine ma koliko bila blizu« (1986: 130), kako je definira Benjamin, odlikuju »jednokratnost i trajnost« (131), pa je »jedinstvenost umjetničkog djela identična (...) s njegovom ukorijenjenošću u kontekst tradicije« (Benjamin, 1986: 131). Osvrnemo li se sada, u svjetlu Benjaminovih teza, na Gavellinu metoforiku »literarne smrti«, »literarnog muzeja« i »balzamiranog Smail-age«, aura Mažuranićeve epsko-lirske uspješnice blijedi sve više što više odmiče vrijeme pa je Gavellini suvremenici *nadomještaju muzealizacijom u smisleni niz kanonskih djela hrvatske književne povijesti, s vlastitom agendom*.<sup>5</sup> Upravo na nju aludira Gavella kada naglašava razliku između svoje interpretacije i onih interpretacija neimenovanih prethodnika: »ti [su] rezultati [interpretacija, op.

---

<sup>5</sup> O recepciji i njezinu utjecaju na kanonizaciju *Smrti Smail-age Čengića*, usp. Protrka (2008: 121 - 136).

a.] postizavani putem koji nije izviraao direktno iz naravi materijala djela, nego je bio satkan iz apriornih teoretski 'poetičarskih' pretpostavki« (56). Svoju muzealizacijsko-balzamizacijsku intepretaciju reproduciraju pred učenicima i studentima; zahvaljujući tomu, na kraju od *Smail-age* ostaje »neka jezovita maska koja, lišena svoga krvotoka, životari klimajući se na vjetru poput kakva strašila« (54) – »Udri samo o zemljicu nogom./ Ter ti smjerno obje skršta ruke« (*Kob*) – kojim se samo uspjelo uplašiti učenike provjerom znanja o stilskim figurama i zgranuti jednog profesora zagrebačke Akademije dramske umjetnosti. Aura je u Benjaminovu tumačenju izjednačena s »nedosežnošću«, odnosno, za umjetničko djelo, pa onda i književno, vrijedi to da »blizina koju sugerira njegova materija ne uklanja daljinu, koja ostaje i nakon njegove pojave« (Benjamin, 1986: 131). Gavellin je esej, dakle, pokušaj *dosezanja nedosežnosti* Mažuranićeva spjeva, potez koji su onemogućile razne »mentorsko-skolastične distanciranosti prema njemu«.

Od prvih recepcijskih reakcija do suvremenog doba traje suglasje kritike o Mažuranićevoj uspješnoj »folklornoestetskoj sinergiji« (Protrka, 2008: 128). Međutim, kako ističe Marina Protrka, romantizam sve više zamjenjuje kultno-estetsku vrijednost djela kultom autora genija:

Upravo [se] umjetnička izvedba, taj pečat autorskog rukopisa, izdvaja kao mjerilo estetizacije. Autorstvo je (...) ključ razumijevanja djela i ključ poimanja estetike genija. Implicirana funkcija autora je jedna od prvih koja razdvaja pučki od umjetničkog iskaza, unutar kojeg se sve jasnije razlučuje i funkcionalna determiniranost djela, ali i način percepcije i diferencijacije književnih žanrova (2008: 142).

Problem žanrovske hibridnosti *Smrti Smail-age Čengića* u uskoj je vezi s romantičarskim poimanjem autora kao nadarenog pojedinca koji naslijeđe tradicije podređuje svojim stvaralačkim potencijalima i privodi ga svojim potrebama. Ti razlozi, kao i raščlamba djela te usporedba njegovih obilježja sa sličnim književnim djelima na sinkronijskoj razini, navode Pavla Pavličića da *Smrt Smail-age Čengića* odredi kao novi žanr,

romantičnu pjesan (usp. 1991: 200). Točno trideset godina nakon Gavelline primjedbe o *Kobi*, koja da je »premašivala estetske mogućnosti romantike i svojim naslućivanim perspektivama upućivala na buduće literarne razvoje« (54), Pavličić iznosi zapažanje o *iskazivačkoj dimenziji pripovjedača – Kob* razotkriva vremensku razinu iz koje »govori sam pripovjedač«, između ostalog »i zato da bi se naglasio subjektivni karakter izlaganja« (1991: 195). Dovedu li se te dvije primjedbe u vezu, može se reći da za Gavellu *Kob* predstavlja interpretativni izazov jer se upravo tim pjevanjem fabula podvodi pod estetsku i sižeju cjelinu djela, čime se Gavellina teza može i zaostri – cijela je romantična pjesan interpretativno zanimljiva baš zato što joj se domeće »problem« u obliku pjevanja suvišna u odnosu na radnju. Nadalje, budući da u *Kobi* pripovjedač razgolićuje svoju iskazivačku poziciju, sva se četiri prethodna pjevanja retroaktivno premeću u iskazivačke dionice, odnosno mijenjaju status iz konstativnog u performativni. Gavellino kurzivno *nota bene* o paremiološkim iskazima što se slijevaju iz stiha u stih, tj. formulaciju da oni »kroz a nipošto iznad teksta otvaraju vidike na moralno-idejne principe angažirane zbivanjem u tekstu«, možemo prevesti u jezik teorije govornih činova i iz te perspektive razumjeti osjetljivost istančanog uha na studentsko psalmodiranje; odatle i potreba da se rekonstrukcijom društveno-povijesnog konteksta *Smrti Smail-age Čengića* podsjeti na to *kako* Mažuranić autorskom gestom u »poetski građevni materijal« ugrađuje »doživljajni materijal«, »koji zapravo sačinjava (...) estetsku strukturu« (47) djela. Estetsko je, kako vidimo, u sprezi s performativnim, ono je pohranjeno tako da izbija »na objektiviranu površinu u umjetninu« (48) uz uvjet da mu dogmatsko čitanje ne prepriječi put. Gavella se ispomaže pojmom »domorodstva« (49) ne bi li objasnio Mažuranićevo pregalaštvo u javnom životu, kao i njegovih suvremenika; »domorodstvo«, kako ga Gavella razrađuje, nije deklarativni stav intelektualaca, »nego pravi pokretač i mjerilo svih životnih vrijednosti« na koji se svodi »sav idejno orijentacioni aparat« (ibid) ilirizma. Rastrgnuti između »domorodstva« i nepovoljnih kulturnih, ekonomskih,



političkih i drugih okolnosti, Gavella ističe kako su ilirci u djelovanju često bili prisiljeni »posezati za raznim *kamuflažama* i voditi računa o korisnosti *savezništva*« (50) sad ove, sad one interesne skupine, kako su se nužno morali »približiti *političkom području* i izlagati se svima opasnostima njegovih *mimomoralnih kompromisa*« (ibid, kurzivom istaknula A. M.) te su uz to ulagali golem napor da estetska mjerila izvedu iz domaće tradicije. Važna je stoga i simptomatična Gavellina napomena koju nije mogao prešutjeti, naime ta kako mu se čini da »karikaturist Mažuranićevog age, Kovačić, u svom stvaranju kanda realizira u svojim groteskno-nacerenim likovima Mažuranićeva naslućivanja« (55). Gavella, drugim riječima, oštroumno primjećuje kako se u Mažuranića prisutna sprega političkog, tj. onog što čini »doživljajni materijal«, i estetskog, tj. »objektivirane površine umjetnine« u Kovačićevoj travestiji *Smrt babe Čengiđkinje* odrazila tako što je *na mjesto estetskog zasjelo političko*.<sup>6</sup> No upravo taj skliski teren na kojem se sudaraju »doživljajno« i »objektivirano« Gavella pokušava aktualizirati upućujući na »tamna mjesta« što su izmaknula i Kovačićevoj satirizaciji i dotadašnjim kritičarskim, književnopovijesnim interpretacijama, a ne smiju se zanemariti »u posredovanju« jer u bitnom određuju aktualizaciju spjeva »ovdje i sada« – riječ je, dakako, o liku Smail-age, posljednjem pjevanju i prizoru uz gusle.

---

<sup>6</sup> Suodnos kanonskog teksta i njegove satire u našem se slučaju može dodatno objasniti relacijama koje izvodi Michel Meyer iz triju sastavnica retoričkoga odnosa (*etos-patos-logos*) na tragu Aristotelove *Retorike*; Meyer, naime, navodi sljedeće: »Književna retorika sa svojim stilom i figurama izravno proizlazi iz stanovita osamostaljenja logosa. Kada je pak riječ o patosu, on ulazi u igru receptivnosti i senzibilnosti koje će biti osobito važne u vrijeme romantizma, kada će i odrediti subjektivnost. No za Aristotela je patos ponajprije obilježje političke rasprave, jer je jedini kriterij donošenja odluke upravo igra osjećajā. Riječ je o političkoj (javnoj) vrsti u kojoj svatko reagira sukladno vlastitu raspoloženju i emocijama.« (2008: 9) Kovačić, pravnik i pravaš, vraća, dakle, Mažuranićev romantički *patos* iz *Smrti Smail-age Čengiđća* u aristotelovsko okrilje političkog, o čemu više u Protrka (2008: 132 - 136).

Krajni izraz autorstva i osebnosti autorske poetike i Gavella i Pavličić, kako smo dosad vidjeli, lociraju u *Kobi*. Ako autorska romantična pjesan u sebi združuje tematske, motivske i stilske karakteristike usmenoknjiževne i kanonske umjetničke tradicije, te ako je *Kob* pjevanje u koje je, u najestetskijoj gesti, upisano *pripovjedačevo* stajalište u odnosu na ispriповijedane događaje, bilo bi logično očekivati uzvratan opis usmenoknjiževnoga u autorski tekst pa da se i u tom pogledu potvrdi romantičarsko razlikovanje između kazivača i autora. Toga je svjestan i Pavličić kada tvrdi da je scena pjevanja uz gusle »presudno važna upravo kao svojevrsan iskaz o poetičkome mjestu pjesme i pjevanja, pa, prema tome, i o poetičkome statusu djela u kojem se sve to zajedno iskazuje« (1991: 192). Marina Protrka, međutim, kako smo imali priliku vidjeti u izdvojenom navodu, naglašava kako se autonomija hrvatskoga književnog polja u 19. stoljeću izborila tako što se nametnulo novo mjerilo estetizacije, a to je umjetnička izvedba, te s njom usko povezana (i prevrednovana) funkcija autora genija, koja pak omogućava nove diferencijacije (receptije i percepcije književnih djela, žanrovske pripadnosti, itd.). S tim u vezi, prizor uz gusle ne predstavlja *mise-en-abyme* u odnosu na spjev *Smrt Smail-age Čengića* nego ključni diferencijalni zglob usmenoknjiževnog i književnoumjetničkog, gdje se uvodi razlika u pohrani muzičnosti svijeta života, i to smjenom pri kojoj je, riječima Erica Havelocka, »akustički tijek jezika smišljen da jezikom zadrži pozornost uha preustrojen (...) u vizualne obrasce nastale pomnom pozornošću oka« (2003: 21-22). Zbog toga ćemo sada pomno istražiti razlike između Baukove pjesme o Rizvan-agi i Mažuranićeva neimenovana pripovjedača o Smail-agi.

Pjesma uz gusle ne izdvaja se tipom stiha od ostatka *Smail-age*. Pjevač joj je Agin vojnik, a čitatelju se posreduje njezina receptija na unutar dijegetskoj razini. I Bauk i Mažuranićev pripovjedač inspiraciju za temu pronalaze u njima suvremenim događajima. Kad Aga, »željan gusal' i pjevača«, naloži Bauku da zapjeva, pripovjedač izvještava samo to da je ono »što krvi žeđ bje prije,/ Tad postade pjesme žeđa:/ Tolika se

slast iz pjesni lije!« i domeće važnu karakteristiku stvaralačkog profila pjevača Bauka – on je »lukav pjevac«. Istu je kvalifikaciju, sjetimo se, upotrijebio Gavella kada je Mažuranića pokušao kontekstualizirati u okviru »domorodnih« želja te političkog i kulturnog angažmana iliraca. Baukova lukavost, baš kao i »domorodaca« ilirizma, ogleda se u umješnosti amalgamacije političkog i estetskog. Djelotvornost Baukove *izvedbe* ne objašnjava se njegovim nadnaravnim, genijalnim sposobnostima, nego vještinom začinjanja i recipijentskim kompetencijama publike. Naime, lukavim začinjanjem Bauk uspijeva ponovno transupstancijalizirati Aginu žedu za pjesmom u žedu za krvi, koja silinom pojave osujećuje možebitno razboritije političko djelovanje pa Aga prvo pomišlja na »Gvožđa, otrov, konop, nože./ Palu, oganj, kolac grozni./ Ulje vrelo i sto muka/ za izglatit gorkoj bruci trage«. Baukova lukavost ogleda se i u svijesti o žanrovskim zakonitostima usmenoga kazivanja – on pjesmu započinje formulaičnim obraćanjem kršćanskom Bogu (»Mili Bože«), a ne Alahu, čime je eksplicitno smješta u kršćansku tradiciju pjevanja, a time ocrta i očekivani recepcijski krug – kršćanska raja »po Kosovu«; pripovjedača o Rizvan-agi pak stilizira kao homodijegetskog (unutar- ili izvandijegetskog, ne može se razlučiti, što mu priskrbuje dvojbenu vjerodostojnost). Sasvim je drukčije u slučaju Mažuranićeva pripovjedača – on je subjektivan i uvjerljiv, ali o događajima pripovijeda s vremenskim i prostornim odmakom. Drugim riječima, Baukov pripovjedač vjerodostojnost stječe time što je ili sudionik ili promatrač ispričovijedanog događaja, a Mažuranićev pripovjedač crpi uvjerljivost i vjerodostojnost *isključivo iz snage vlastita iskazivanja*.

»Al gdje Bauk zadnju riječcu izusti«, nastavlja pripovjedač o aginoj agoniji, »Jednijem mahom ko da munja/ Proz mozak mu sjeknu plaha./ Raja sama bruci svjedok nije./ Raja sama neima oči i usta«; aga se rascjepljuje na dvije uloge: moćnog političkog nalogodavca čijoj se volji Bauk neposredno pokorava vojničkom poslušnošću i nemoćnog promatrača (recipijenta, slušatelja) iz čijih ruku nužno izmiče dvostruka (lukava) kodiranost pjesničkog jezika, sâma moć Baukove fikcije da epskog junaka Rizvan-agu

dovede u vezu s povijesnim Smail-agom. Nije li upravo obrnuto u slučaju Mažuranićeva spjeva? Havelock će, naime, utvrditi da »muza usmenosti, pjevač, recitator, onaj tko pamti, uče čitati i pisati, ali istodobno i dalje pjevaju« (2003: 32). Nije li dakle i Mažuranićev pripovjedač rascijepljen na izvještavatelja o povijesnom događaju i pjevača koji se ne može osloboditi bauka pjesničkog jezika?

Recepcija Baukove pjesme suprotstavljena je recepciji Mažuranićeva spjeva u prvom redu zbog izmijenjenoga konteksta nastanka njihovih stihova, u smislu autonomizacije književnog polja: iz perspektive novostečene pozicije književnosti, Smail-aga je naivni čitatelj/slušatelj koji se poistovjećuje s likom Rizvan-age. Taj prijestup podcrtava se dalekosežnim i *kobnim* posljedicama za Agu – bijes ga je potaknuo na *politički nepromišljenu gestu* (»Usta i viknu bukćeć: ‘Hazur, momci,/ Hazur s krs-tom, hazur s ljutijem noži./ S palom, s ognjem, s kolcem, s uljem vrelijem;/ Raskivajte sve paklene vlasti!/ Ja sam junak, to će pjesma rijeti;/ K tom će cilju svi ko žrtva pasti!...’«) koju je osujetio sâm upad crnogorske čete. Razlike između Baukova i Mažuranićeva pjesmotvora očituju se nadalje u svrsi i početnoj namjeri njihovih autora – Baukovo autorstvo prestaje gdje završava slušni domet njegove publike, a preuzima ga zajednica, »od usta do usta«, kako ilustriraju stihovi: »Malo tome vrijeme postajalo./ Ode šapat od usta do usta/ Po ubavu polju Kosovome./ Što je dalje, sve to jače raste./ Dalje smijeh, dalje sprdnja raji./ Dok proniknu pjesma iz gusala./ Ter sad pjeva po Kosovu slijepac:/ ‘Hrđa bješe Rizvan-aga silni.’«). Mažuranićev spjev svoj novi autonomni, nepovredivi status ima zahvaliti upravo zaštititi u obliku imena autora, prepoznatog kao genijalnog pojedinca, što mu čuva suverenitet dok putuje od jednog čitateljskog pogleda do drugog.

S obzirom na raspodjelu osjetila, omjere li se međusobno tri relativno osamostaljene iskazne dionice – pripovjedačeva, svećenikova i Baukova – postaje jasnije zbog čega je Gavella, umjesto da odmah podastre gotovu interpretaciju *Smail-age*, posegnuo za rekonstrukcijom *Smail-agina* konteksta. Naime, i svećenikova i Baukova govorna *izvedba* performativno

su uspješne, polučile su željene učinke time što su, između ostalog i nipošto najmanje važno, mobilizirale *osjetila* ciljne skupine – rekao bi Gavelle, ostvarile su »spontanost kontakta« zajednice s »poetskim građevnim materijalom«, »pomoću kojega biva u njih ugrađivan doživljajni materijal« (47). Dojmljiv je, na primjer, repertoar izmjena grimasa na Aginu licu dok se iz Baukovih usta razliježe pjesma u pratnji gusala, pogotovo usporedi li se s pretpostavljenim izrazom na Gavellinu licu pred studentskim »jezovito deklamatornim psalmodiranjem« (ibid) iskazā Mažuranićeva pripovjedača. U njegovu je retoriku ucijepljeno »blago narodnog poetskog jezika« (55), njezini elementi mjestimično »zvuče ‘na narodnu’«, »nose karakter umetnutih citata«, a sama bit potonjeg sastoji se od »formiranja govornoga toka (...) stvaranja značajnih izričajnih skupina« (ibid). Dakle, paradoksalna estetska vrijednost Mažuranićevih stihova, kako se daje zaključiti iz Gavellinih primjedaba, sastoji se od uspješnog spoja pisanog i usmenog. Mažuranić se zatekao u »svijetu života« iz čijeg su književnog obzora iščezli epovi, a jezik kao polifunkcionalno sredstvo komunikacije tek treba nastati. Svoj spjev smjestio je na križištu gdje jedna književna vrsta (ep) umire, a (standardni) jezik se rađa, gdje se performativna moć jezika utječe oku, a ne više uhu. Tu »muzičnost u epici« (Benjamin, 1986: 178), međutim, valja očuvati ne pomoćnim sredstvima literarne muzealizacije književne povijesti, nego opetovanim interpretacijama uz upute Branka Gavelle, pogotovo ako im je ishod uhu upućena – dramatizacija.

## LITERATURA

- Benjamin, Walter (1986.), »Pripovjedač«, u: *Estetički ogledi*, prevele Truda Stamać i Snješka Knežević, str. 166 – 187.
- Benjamini, Walter (1986.), »Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije«, u: *Estetički ogledi*, prevele Truda Stamać i Snješka Knežević, str. 125 – 151.
- Fališevac, Dunja (2003.), »Romantički žanrovi i moderne ideologije naracije u stihu u doba preporoda«, u: *Kaliopin vrt II*, str. 173 – 186.
- Franičević, Marin (1979.), »Basnirstvo Ivana Mažuranića«, u: *Rasprave o stihu*, Čakavski sabor, Split, str. 157 – 171.
- Gavella, Branko (1970.), »Pjesnička građa Mažuranićeva *Smail-age*«, u: *Književnost i kazalište*, MH, Zagreb.
- Havelock, Eric A. (2003.), *Muza uči pisati*, preveo Tomislav Brlek, AGM, Zagreb.
- Iser, Wolfgang (2003.), »Proces čitanja. Jedan fenomenološki pristup«, u: Lešić, Zdenko (ur.), *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, str. 141 – 158.
- Kravar, Zoran (1999.), *Stih i kontekst. Teme iz povijesti hrvatskoga stiha*, Književni krug, Split.
- Mažuranić, Ivan (1947.), *Smrt Smail-age Čengića*, prir. G. Krklec i D. Tadijanović, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb.
- Meyer, Michel (ur.) (2008.), *Povijest retorike od Grka do naših dana*, s francuskog prevela Vanda Mikšić, Disput, Zagreb.
- Pavličić, Pavao (1991.), »Kojoj književnoj vrsti pripada *Smrt Smail-age Čengića?*«, u: *Umjetnost riječi*, XXXV, 3, str. 187 – 201.
- Protrka, Marina (2008.), *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*, Zagreb.
- Slamnjig, Ivan (1991.), *Hrvatska versifikacija*, Liber, Zagreb.

GAVELLA'S READER'S VIEW  
ON THE POEM *DEATH OF SMAIL-AGA ČENGIĆ*

*Abstract*

This paper analyses Gavella's essay called *Poetic structure of Mažuranić's Smail-aga* (1961) which, based on the example of canonical literary text, summarizes the author's principal and theoretical views about the relationship between literature and dramatic performance. Following his insight that dramatization of a literary text, in the first place, requires a reading-interpretative effort kept within the frames of textual analysis of linguistic material, the second part of this paper represents the reading of controversial textual points in Mažuranić's poem in the light of Gavella's interpretative guidelines. At the same time, metatextual signals are shown to be essential for understanding *Smail-aga*, the analysis of the correlation between narrator and author, the status of the storyteller, and the associated shift in understanding of poetic language from constative to performative.