

Ivan Katušić
Zagreb

ŠTOKAVSKI I ČAKAVSKI ASPEKT LIRIKE DRAGE IVANIŠEVIĆA

1. JEZIČNI ZEMLJOVID JEDNOG DJETINJSTVA

Kao pjesnik koji piše štokavski i čakavski, Drago Ivanišević nas svojim djelom upozorava na nekoliko problema, zanimljivih za sve one koji se bave hrvatskim književnim izrazom i općom semantikom te psihologijom i estetikom hrvatskog pjesništva i književnog stvaranja uopće. Taj je pjesnik posebno zanimljiv i zbog toga što se afirmirao kao vrstan prevodilac s nekoliko jezika.

Izvor svoje čakavske poezije otkrio nam je Ivanišević u autobiografskom tekstu MAJDAN NA DOHVATU RUKE, koji je po prvi put objavljen u SAVREMENIKU 1936, a odatle (s nekim izmjenama i dopunama) prenesen u knjigu proze KARTE NA STOLU (1959). Šarenilo tršćanskog emporija za vrijeme Franz Josefove konjunktura uoči prvog svjetskog rata — Austrijanci, Talijani, Slovenci, Hrvati. U školi —

Brillano le pupille delle vivaci scintille (Blistaju zjenice živahnih iskrica)

talijanskog pjesnika G. Parinija (1729—1799). U krčmi psovke na svim jezicima, miris pržene ribe, vina, a umorna majka briše znoj s lica i kaže konobaru Martinu: »ajde, moj lipi Kanarinac«. Prolaze godine ali se moj lipi Kanarinac ne mijenja, dapače — ne može se promijeniti, ako ne želi promijeniti svoju boju, pripadnost zatvorenom dalmatinskom, čakavskom krugu koji živi usred tršćanskog Babilona. Stoga će se taj isti momak pojaviti mnogo godina

kasnije u čakavskoj crtici KANARINAC (zbirka JUBAV, 1960). Vidjet ćemo ga kako u krčmi pere čaše i zajedno s »malim« tražiti smisao »njegove« zagonetke:

»Vito navito, svakoj kući dovito i crno vižle poje liže, ča je to?«

Tihi čakavski otočić u kozmopolitskoj luci Trsta. A u središtu te čakavske intime, kao svetinja nad svetinjama, nalazi se roditeljska (i dječakova) spavaća soba iz MAJDANA NA DOHVATU RUKE; pod svjetiljkom hrpa srebrnjaka, »niz majčino lice teku suze, a usne joj se čudno miču, kao da moli: deset, dvadeset, trideset...« Kad se dječak trgne iza sna, majka će ga smiriti skupocjenim čakavskim ričima, kakvih nema u vanjskom svijetu: »Ča ti je? Grubo si klapi?«

Osjećajući nenadoknadivost tih formula, Ivanišević ih nosi u srcu i čuva godinama, jer njegova jezična prtljaga određuje njegovu ličnost. U ciklusu BELEROFONTOVE VARIJACIJE (zbirka IGRA BOGOVA) sedam pjesama počinje izrekom P. Teilharda de Chardina:

*Dans ma vie il est cinq heures du soir
tako je naglo došlo pet sati uveče
pet sati uveče
las cinco de la tarde*

Pružajući nam u drugom stihu prijevod Teilhardove izreke, Ivanišević dodaje riječ »naglo« čime nas vodi prema Quasimodovu naslovu ED È SUBITO SERA. U trećem stihu sve svodi na голу informaciju (pet sati uveče), a u četvrtom ispisuje španjolski prijevod: »tarde« na španjolskom znači popodne odnosno večer, ali znalce talijanskog i francuskog (kao što je Ivanišević) podsjeća da u spomenutim jezicima *tardi* odnosno *tard* znači kasno. Tako se doživljaj popunja i zaokružuje: govoreći tobože istu stvar, francuski i talijanski pružaju različite vidove te iste stvari i obogaćuju naš doživljaj, kao što će nam više različitih fotografija jednog te istog čovjeka pomoći da ga potpunije upoznamo. Postupajući tako, Ivanišević govori u ime jedne integralne, ni izdaleka definirane, a možda i nesavladive semantike.

Na tim suptilnim razlikama počiva igra iz pjesme ONOJ ŽENI odnosno A QUELLA DONNA (zbirka GLASINE, 1969). Prenosim »talijansku« verziju:

*Ona žena hladnih ruku
Ona žena hladnih ruku
plakala
plakala
uzalud
uzalud*

*Ona žena hladnih ruku
plakala
uzalud*

*A quella donna dalle fredde mani
a quella donna
diedi una rosa
invano
invano
uzalud*

(str. 117)

Ponavljanje riječi na istom jeziku

*plakala
plakala*

moglo bi se usporediti s djelovanjem više istih fotografija kopiranih s istog negativa. Sjećam se da je čuveni povjesničar umjetnosti Berenson u knjizi *AESTHETICS AND HISTORY* (1948) spomenuo kako se u svom radu na ocjenjivanju umjetničkih djela služio fotografijama: »Što više fotografija istog predmeta — u toliko bolje. Svaka fotografija doprinosi nešto svoga, pa čak i kopije izrađene po istom negativu, koje bi trebale biti identične.«

Pjesma *ONAJ ŽENI* posvećena je »Dvojezičnoj, bez ironije« (A la bilingue, senza ironia). Moguću ironiju shvatio sam kao uobičajeni prigovor koji kao Damoklov mač visi nad svim dvojezičnim razgovorima: »Čemu miješati jezike? Kad govoriš tuđim jezikom — gaziš vlastiti!« Pitanje bi moglo biti još dramatičnije: »Koji je zapravo vaš jezik, dvojezična gospođo?« A dvojezična bi mogla odgovoriti da se ne može odreći svoje slike svijeta, koja je kao neobični, rijetki, ali vrlo zanimljivi film — sastavljena od talijanskih i hrvatskih kadrova. Ivaniševićev je film još življi (možda i konfuzniji), jer je uz hrvatske i talijanske umetnuo francuske i španjolske kadrove. I »čezne« za japanskim, što se vidi u pjesmi *APSURD SENTIMENTALNOSTI ILI JAČAJMO SE HUMOROM*, gdje je ubacio jednu japansku rečenicu. Upozoravam čitaoca da sam riječ »čezne« stavio u navodnike, jer je igra s japanskim samo igra, što se ne može reći za kajkavski *NOŽEK* — pjesmu od četiri stiha u koju nas uvodi motto na francuskom. Ne bih rekao da se u ovom slučaju radi o želji da se stihovima na kajkavskom narječju proširi lingvistički repertoar, jer se ovdje ne radi toliko o isticanju tog repertoara, koliko o lingvističkom senzibilitetu koji se aktivno odnosi prema poznatim jezicima i narječjima kao posebnim vizijama svijeta. Ivanišević bira riječi (i jezike) kao što klavirist bira tipke. U zbirci *GLASINE* (1961) progovara i nje-mački:

Sie war wie ein Stern und liebte
Sie war wie ein Stern und liebte
Sie war
Sie war
Sie war
.....

Doista, nezaboravno. I neponovljivo, što nam potvrđuje Ivaniševićev prijevod:

Bila je poput zvijezde i ljubljaje
Bila je poput zvijezde i ljubljaje
Bila je
Bila je
Bila je
.....

(Ibidem, str. 145)

Američki lingvist japanskog porijekla Hayakawa, u knjizi LANGUAGE IN THOUGHT AND ACTION (New York 1949) insistira na usporedbi po kojoj je svijet riječi sličan zemljopisnoj karti: kao što su na zemljopisnoj karti zabilježeni podaci o površini jednog područja, tako i jezik — kao struktura simbola — predstavlja odraz određene slike svijeta. Prihativši tu zgodnu analogiju, dodao bih da su lingvističke mape svakog poliglota izrađene od prozirnog materijala, te da — naslagane jedna preko druge tako da ih sve odjednom možemo čitati — same po sebi, bez literarne odnosno stilske obrade pružaju neobično sadržajnu i neobično zanimljivu sliku svijeta.

Služeći se dopunjenom Hayakawinom usporedbom, rekao bih da u slučaju Drage Ivaniševića čakavska mapa predstavlja sliku osnovnih, najintimnijih doživljaja iz djetinjstva. Već smo vidjeli da njegovo posljednje utočište usred višejezičnog, bučnog i poslovnog Trsta bijaše roditeljska spavaća soba u kojoj se u pozne noćne sate broje austrijski srebrnjaci. Dragin čakavski »zemljovid« prekriven je prozirnim »zemljovidom« na kojem su ispisani talijanski simboli (i to najprije tršćansko-mletački, a onda školski, standardni, toskanski). Već te tri karte — složene jedna na drugu — otkrivaju tri slike svijeta, koje govore da su jezični simboli na neki način svojehlavi i nezavisni od svijeta koji prikazuju. Tu i prestaje analogija sa zemljopisnim kartama: kad zemljovid ne valja — bacamo ga u koš, dok jezike njegujemo i čuvamo zajedno s njihovim svojehlavostima, prepuštajući matematici da u granicama svojih mogućnosti govori objektivno i precizno. Rekoh: »u granicama svojih mogućnosti«, jer je sâm sistem brojeva projekcija određene metafizike: dovoljno je samo usporediti naš broj osamdeset (8 x 10) s

francuskim brojem quatre-vingts (4 x 20) i naš broj sedamdeset pet (7 x 10 + 5) s francuskim soixante-quinze (60 + 15) da se ocijeni kakva proizvodljivost vlada i na tom naoko nespornom području.

Lijep primjer tih zemljovidnih neslaganja pružio nam je baš Drago Ivanišević prevodeći Lorkinu pjesmu CONJURO (VRAČA-NJE), gdje se pojavljuje »As de bastos«, koji u Ivaniševićevoj verziji glasi »Trefov as«. Pogledamo li kroz prozirne jezične zemljovide, odmah ćemo ustanoviti da su Lorkini »bastos« u stvari »bastoni« iz talijanskih karata. Prema tomu, Ivaniševićev bi prijevod bio mnogo bliži originalu da se umjesto trefova asa pojavio *aš baštuna* (odnosno *aš bata*), koji nije stekao pravo građanstva u književnom jeziku. Znajući da je *tref* (le trèfle) — djetelina, a *baštun* (ili *bastone*) — batina, te da je ta razlika jednako važna za andaluzijske vračare kao i za sljedbenike doktora Sigmunda Freuda, Ivanišević nije posegao za provincijalizmom iz svojega zavičaja, nego se poveo za ustaljenom kartaškom praksom koja izjednačuje *tref* i *baštune*. Tako se dogodilo da nam je naš prevodilac — zatajujući jedan dio samoga sebe — umjesto neopozive batine pružio nježni list djeteline! ... Bez svake sumnje, takvi i slični slučajevi potaknuli su našeg pjesnika da usred života progovori rodnim dijalektom, odnosno da dijalektalne elemente »krišom« unosi u književni jezik.

U običnom se govoru neslaganje jezičnih zemljovida preskače na taj način što se kaže da se nešto na tom i tom jeziku uopće ne može, odnosno može bolje ili slabije izraziti. Odatle jezični kaos, miješanje jezika i moguća ironija na račun dvojezične gospođe koja u svijetu suvremenih nacionalizama postaje sve rjeđa ptica. Naime, dvojezičari se u nacionalnom pogledu priklanjaju jednoj ili drugoj strani, pa njihov pročišćeni nacionalni osjećaj gotovo da se i ne može osloboditi od isključivosti; sasvim shvatljivo, ako se uzme u obzir koliko su ti »bivši« dvojezičari bili isključivi prema sebi, osiromašivši svoju sliku svijeta za jednu mapu lingvističkih simbola.

Odlučujući se kojim jezikom da govori ili piše, dvojezičar ili višejezičar uspoređuje znakove ili skupine znakova na svojim prozirnim mapama, čime pruža dokaz da je njegov izražajni sistem povezan ne samo horizontalno — po površini jednog prozirnog lista (jezika), nego i vertikalno — po dubini naslaganih mapa; jer višejezičar nužno uspoređuje izražajne mogućnosti raznih jezika. Već je utemeljitelj moderne semantike Ferdinand de Saussure (1857—1913) upozorio na konstelacije međusobno povezanih riječi. Kako nas obavještava vrlo kompetentni Pierre Guiraud (LA SÉMAN-TIQUE, Paris 1964), tim se problemom kasnije bavio niz lingvista, koji stvoriše čitave sisteme. Tako nam je Jost Trier ponudio kao osnovnu jedinicu lingvističko polje (das sprachliche Feld), dok Ch. Bally govori o asocijativnim poljima (champs associatifs). Mnogobroj-

ne mogućnosti rasporeda tih »polja« na ravnini jednog jezičnog zemljovida povećavaju se do neizmjernosti kad želimo da ta polja sredimo »po dubini« — prodirući kroz jezične slojeve koje sam laički pojednostavnio usporedivši ih s prozirnim mapama. A kako to sve izgleda u stvarnosti (u mozgu) ostavljam anatomima i fiziolozima, koji će — bojim se — rješenje tog problema prepustiti svojim dalekim nasljednicima.

Kao što se prozirne lingvističke mape — naslagane jedna na drugu — pretvaraju u jedinstvenu mapu, koja se više ne može dijeliti a da se ne razbije »svijet« tog sretnog ili nesretnog pojedinca, tako se ne mogu dijeliti ni njegova očitovanja izražena na raznim jezicima odnosno narječjima. Zbog toga ćemo Ivaniševićev lirski opus gledati kao cjelinu u kojoj čakavština uvjetuje (i objašnjava) štokavštinu i obratno (a da i ne govorimo o djelovanju znakova s drugih jezičnih mapa). Tim sam se pitanjem već bavio u raspravi SUSRET ČAKAVŠTINE I ŠTOKAVŠTINE U DJELU NEKIH SUVREMENIH PJESNIKA (Dometi, 9/1970), te sam na primjerima iz poezije Marina Franičevića zaključio da nam čakavski i štokavski stihovi tog pjesnika pružaju dva opažanja svijeta vezana jedinstvenim lirskim doživljajem. Iako mi tehnički razlozi nameću potrebu da se posebno pozabavim čakavskim, a posebno štokavskim pjesmama, nikada ne smijemo zaboraviti da sve te stihove treba gledati kao izraz jedne cjelovitosti koja obuhvaća čakavsku i štokavsku sferu. To nam je uostalom poručio sam Drago Ivanišević, koji je u svojim zbirka objavljivao štokavske i čakavske stihove, bez ikakvih ograda i »opravdanja«.

2. RIJEČ KAO NADA USRED OPĆEG POTOPA

Naslov prve Ivaniševićeve (štokavske) zbirke — ZEMLJA POD NOGAMA (1940) — podsjeća na priču o mitskom junaku Anteju. Očekuješ ako ne rodoljubnu, a ono svakako optimističku poeziju. Međutim, stranice te male zbirke otvaraju ne ponore, nego ugašene galaksije ništavila. I u tom kaotičnom mraku odjekuju samo pojedine riječi, nepovezane slike kao ostaci nekada cjelovitog, sunčanog svijeta. Po tim riječima koje nose komadiće razbijenog smisla, po fiksiranoj svijesti da su u tom bogomračju riječi jedina vrijednost — iskrsava jedna od bitnih oznaka Ivaniševićeve pjesničke ličnosti. Nakon megatonskih bombi dadaizma i nadrealizma, koje su u shvaćanjima mnogih mladića prvoga poraća razorile sve tradicionalne vrijednosti i sve tradicionalne forme, ništavilo se pojavljuje kao zajednički faktor čitave rijeke stihova, nastalih simulacijom i stimulacijom automatizma ili — još strašnije — najobičnijim izvlačenjem riječi iz šešira.

Od tog subjektivnog i objektivnog ništavila Drago Ivanišević se spašava prihvativši se za riječ — kao za posljednju nadu usred općeg potopa. Rekao bih da do toga nije došlo na temelju razmišljanja; prema riječi ga je usmjerio instinkt brodolomca:

- »svakako sve je riječ« (KAO PISMO ILI OPORUKA),
- »Te riječi! Kad miluješ mazno u dnu ti se nešto buni« (PERSPEKTIVA),
- »Neumorno bajaranje utrnulih glasova« (SVETKOVINA LUTAKA),
- »Riječi su tvoje radosne ali krvave u molu« (MUSIQUE DE CHAMBRE),
- »Al ime Venecije sja čudom tvoga imena« (MRTVA DJEVOJKA),
- »A usna sluti riječ koja suzu pita« (MRTVA DJEVOJKA),
- »I nižem krvave riječi jednoj drugoj djevojci« (UBICA SRCA),
- »Zakoljite riječi« (KRVAVI SONET).

Kako bijaše u prvoj zbirci ZEMLJA POD NOGAMA, tako i kasnije, do pjesničkih kristalizacija ponuđenih nam u najnovijim zbirkama. Nakon ZEMLJE POD NOGAMA prelazim na DNEVNIK (1957). Riječ je i dalje jedno od prapočela u Ivaniševićevoj viziji svijeta:

- »Možda bi prijateljski glas otjerao ovu mòru« (DALEKA RUKA),
- »i do svanuća slušam tvoju vedru riječ« (ALI TI SI U KIŠI).

Kako te pjesme pripadaju proširenom ciklusu ZEMLJA POD NOGAMA, moglo bi se pomisliti da je taj Ivaniševićev ključni doživljaj ograničen samo na njegovu prvu fazu. Ali, pjesnik ostaje uvijek isti što potvrđuju druge pjesme iz njegova DNEVNIKA:

- »I počeh s Kinezom hrvatski razgovarati« (ČITAJUĆI JEDNU KINESKU KNJIGU, str. 56),
- »Izgubljeno više krv!« (PLJESAK STREPNIJA, str. 68),
- »Al ja ne prepoznajem tvoj glas tvoj glas od razbijenih ogledala / tvoj glas od slomljenih golijeni« (TRIBINE, str. 100).

Iz zbirke SRŽ (1961):

- »Uzalud diže svoj glas uzalud / bez jeke mu se guši glas« (RASPADANJE NARCISA, str. 10),

- »plač je krhka riječ / potrebna je teža riječ / kamenija / riječ što sebi kroz utrobu / razvaljenih usta bodež zabija« (NE PLAČE ŠUMA, str. 15),
- »Pjena na mutnoj vodi / riječ / u svakodnevnom garištu / od nemoći bezbrižna« (PJENA NA MUTNOJ VODI, str. 28),
- »i ti što srca tjeskobna / roniš u hladne slogove« (GRAFIČKIM RADNICIMA, str. 35),
- »Ti vrtiš riječi kao vjetar dječjeg zmaja« (SAMBENITO, str. 39).

Iz zbirke POEZIJA (1964):

- »Jer Hrvatska nije zemlja, kamen, voda / Hrvatska je riječ koju naučih od majke / i ono u riječi mnogo dublje od riječi« (HRVATSKA, str. 205).

Iz zbirke IGRA BOGOVA ILI PUSTINJE LJUBAVI (1967):

- »Ja vas zovem dani / ja vas prizivam vi prozirni dani puni sunca« (BELEROFONTOVE VARIJACIJE, str. 85),
- »O moru govorim kao o sebi« (O MORU GOVORIM KAO O SEBI, str. 104),
- »Poziva me radosno izgovorena riječ« (BOLESNIK, str. 106),
- »Il je i tamo asfalt a vedrine su samo novinske / slatke riječi?« (PENELOPINI PROSCI, str. 109),
- »zalud vičem ni vlastito me uho ne čuje« (TO ŠTO SAM, str. 117),
- »snatri o uvalama gdje bi se / glas tvoj razlijegao« (U MRVI PRAŠINE, str. 118),
- »glasove ne čuje zalud ga dozivati... glas za glasom vapi nitko nikog ne dostiže« (PROSTRANSTVA JE SVEO, str. 120).

Iz zbirke VRELO VRELO BEZ PRESTANKA (1970):

- »Ako me svojiš, / ako me svojiš, veži mi, / veži mi išibane ruke / veži mi kiše što rastu do riječi, / veži mi riječi.« (NOVI ORGANON, str. 17),
- »Riječi su krvi cvjetovi, / I sulice ljutih zima...« (RIJEČI, str. 27),
- »Onda tako nižem riječi / oslobođene...« (ARS POETICA II, str. 119).

Taj inventar, koji nije sastavljan osobito pažljivo, ima mane svih inventara — ne može svladati raznovrsnost, ali svojom masom dovoljno jasno govori da riječ ovog pjesnika nije samo sredstvo

nego i sadržaj lirskog očitovanja. Metaforična sadržina Riječi koja se ponavlja u stihovima ovog pjesnika — podsjeća nas na početak Ivanova evanđelja: »U početku bijaše Riječ, i Riječ bijaše kod Boga, i Bog bijaše Riječ . . . U njoj bijaše Život i Život bijaše svjetlo ljudima«. Ne smije nas ništa smetati razlika, što Ivan ide od Riječi, a Ivanišević iz kaosa prema Riječi. Neću reći da Ivanišević traži Boga, ali je sasvim jasno da traži put od Ničega prema Nečemu. Ne bih rekao da se radi o izravnom odrazu biblijske metaforike nego o neizbježivom utjecaju kulturnog kruga u kojemu je Biblija ostavila jake tragove. Kad Ivanišević kaže da je poginuli pilot »arhangel bez boga« (SRŽ, str. 31), onda je to samo potvrda za prisustvo biblijske slike svijeta — vječne pozornice na kojoj se odigrava čovjekova drama (da ne kažem tragedija). Bez biblijske egzegeze ne može se proniknuti smisao pjesme U SPOMEN VLADIMIRU VIDRIĆU, koja ovako počinje:

*»Kad se razdvojilo Vrijeme od Jabuke
kad počеше ljudima trnuti zubi,
stepenicama širokim od plača
u početak siđoše bozi.«*

(SRŽ, str. 32)

Očito, radi se o Jabuci u koju je — usred raja zemaljskoga zlosretno zagrizao Adam. Stih o zubima što su počeli trnuti podsjećaju na uobičajeni prijevod stare izreke koju citira prorok Jeremija (31, 29): »Oci kiselo grožđe zobaše, a sinovima zubi utrušše«, a stepenice od plača nam prizivaju u pamet dolinu suza (vallis lacrimarum) iz 84. Davidova psalma.*

Sasvim biblijski, za Ivaniševića su riječi cilj, smisao pa i vječna opasnost:

*»Riječi na usni umiru,
Il uz srce tajne vežu,*

*Riječi tragove zatiru,
Il mrtvački ljude stežu.*

*Riječi su čovještva znamenî,
Il sramni pečati zala . . .«* (RIJEČI, zbirka VRELO VRELO, str. 27).

Nije li pisano da u obilju riječi grijeh nije nenazočan (Prov. 10, 19: In multiloquio non deerit peccatum)? . . . Slušajući praporce Ivaniševićevih rima, poneseni živim ritmom citiranih stihova —

* U novom hrvatskom prijevodu Biblije (Stvarnost, 1968) ne nalazimo dolinu suza nego suhu dolinu.

naprosto zaboravljamo (a možda je tako i napisano da zaboravimo) da su najpotresniji akcenti te lirike posvećeni ljudskom glasu i ljudskoj riječi obavijenoj svemirskim oceanom besmisla. Dokle seže biblijska metaforika, posebno će nam pokazati stih u kojemu pjesnik veli da riječi »uz srce tajne vežu«, što podsjeća na izreku iz PONOVLJENOG ZAKONA (Deuteronomium 6, 6: Eruntque verba haec in corde tuo) koju je naš prevodilac Biblije pojačao ubacivši glagol »urezati«: »Riječi ove neka ti se urežu u srce«.

Zanimljivo je da se u nekim posebno naglašenim lirskim trenucima iz prve Ivaniševićeve zbirke pojavljuje glagol sricati — kao u MRTVOJ LJUBAVI:

»U spomenar noći sričem ti ime«

i u STAROJ PJESMI iz koje ću prenijeti početne stihove:

*»U očima tvojim, kruto da ti sričem
jad moj i tvoj grčevito stiska pesti.
A u magli duše jasno: sveli bokor cvijeća
još u sebi čuva slabi kucaj dana
i kazanje moje siječe i zadnju snagu slama.«*

Sricanje ćemo susresti i u kasnijoj pjesmi I GRAMOS ĆE BITI SPOMENIK:

*»Tijela vam trunu na pustu Gramosu.
Sama. Stravično sama.*

*.
a dječja usta, braće i sinova, gladna, samohrana,
sriču vaša imena s divljenjem«*

(zbirka DNEVNIK, 1957, str. 70).

Nastala da obilježi jedan opće poznati događaj iz borbe grčkih partizana, pjesma I GRAMOS ne odlikuje se intenzitetom lirskog, ali nam zato — kao što je to često slučaj s takozvanim prigodnim pjesmama — pruža pregled Ivaniševićevih sredstava i postupaka. U stravičnoj tišini dječja usta sriču imena palih boraca. Zar to nije dobro poznata slika iz njegove prve zbirke? Otkrivajući tako funkciju sricanja — lakše ćemo se približiti MRTVOJ LJUBAVI i STAROJ PJESMI, na kojoj ću se malo više zaustaviti.

U prvi mah bi se moglo reći da citirani stihovi STARE PJESME i nisu sretno izabrani: sveli bokor cvijeća doista je već davno uveo kao lirski mogućnost. a srok *dana-slama* djeluje šepavo i namješteno. Ali treba imati na umu da se dalje u tekstu pjesme pojavljuje nezaboravan stih —

»Ti moju prošlost, mrtvu pticu, toplim dlanom dlaniš«

— stih nezaboravan po toplini ptice i toplini dlana, koji se — zahvaljujući sretnoj igri — pretvara u glagol. Taj isti dlan susrest ćemo u zbirkama IGRA BOGOVA (1967) i OD BLATA JABUKA (1971) po čemu se vidi da u rasponu desetljeća značenje tog simbola ne slabi. U IGRI BOGOVA dlan se pojavljuje kao nedokučivi cilj:

*»sada diše (teško) kao ja
i od mene svoje dlanove sve više odmiče«*

(BOLESNIK, str. 106):

*»Hoće li me primiti
Hoće li taj dlan
Što ga od djetinjstva budan gledam
Približavam mu se i nikada
da mu se posve približim«*

(HOĆE LI ME PRIMITI, str. 108).

A u zbirci OD BLATA JABUKA eto ptice i dlanova (opet, poslije toliko godina):

*»Usred dana noć ti se na oči naslanja
Ptičji pjev na dlanovima tvojim«*

(LJUBAVNA IGRA, str. 17)

pa opet samo dlan u pjesmi upravljenoj bogovima:

*»kada bih mogao dlan
osjetiti vaš na čelu svome načas«*

(TAMA, str. 41).

Po tomu možemo čvrsto zaključiti da citirana STARA PJESMA nije nastala »slučajno« i da nije osamljena u kompleksu Ivaniševićevih lirskih očitovanja. Ležerno igranje tim dlanom koji se pretvara u glagol — opuštenost koja nije tako česta u prvoj knjizi ovog pjesnika — još jače naglašava dramu sricanja: da bi — okružen kaosom — izrekao jednu riječ, taj jedini spas, pjesnik mora sricati glasove, slovati kao malo dijete. U prvom stihu STARE PJESME sricanje (kruto da ti sričem), a u petom — »kazanje što siječe i zadnju snagu slama«. Nije jasno kako je od sricanja došlo do svemoćnog kazanja; nije jasno odakle u tako napetom trenutku sveli bokor cvijeća, odakle u ovoj pjesmi blijedo izražena sklonost (neću reći napast) prema ritmu i rimi; odakle taj skok iz kaosa u cvijetnjak, iz bitke u penziju, ali nam poslije čitanja STARE PJESME postaje do kraja jasno da je Ivaniševićeva lirika zapravo borba za riječ: sricanje iz djetinjstva naše civilizacije prebačeno u sumrak svijeta.

Možda će koristiti još jedna biblijska paralela da se naglasi ništavilo od kojega kreće Ivaniševićeva poezija. Počinjući od Riječi, imajući u toj riječi čvrsti oslonac, Jeremija se ipak tuži: Seduxisti me, Domine (Zaveo si me, Gospode) jer mu se zbog riječi Jahvine povazdan rugaju (Jer. 20, 7—8). Da je teško prihvatiti Riječ, prihvatiti i propovijedati, svjedoči još jedan prorok, pastir Amos iz Tekoe kojega je riječ Gospodnja otrgla od njegova stada. Osjećajući se kao prorok bez Riječi, Ivanišević nostalgичnu toplinu stada nalazi u obiteljskoj prošlosti, koja na taj način postaje dio njegova privatnog mita:

*»Rastvorena rana
rastvorena sam rana
pred zarobljenim vremenom ja
kome se djed još pastir za bure
među rebrima krša zvjerski
slobodan grijao dahom ovaca«*

(SABBIONETA, zbirka IGRA BOGOVA,
str. 10).

Na Ivaniševićevu putu prema glasovnim figurama nameću nam se disharmonije, a u njegovoj borbi za sricanje spasonosne riječi nameću se krikovi. Prva Ivaniševićeva knjiga (ZEMLJA POD NOGAMA) ostaje nezaboravna baš po tim krikovima:

- *»I sputan i krik u grlu«* (NEVIDLJIVI MOSTOVI),
- *»ni jedan slobodan krik«* (OKO NAS JE NOĆ),
- *»Jaukati, jaukati od sreće za malo dobrote«* (KRVAVI SONET).

Isti sam akcent zabilježio i u drugim zbirkama:

- *»i moj prigušeni krik«* (MORE, zbirka DNEVNIK, 1957, str. 53),
- *»iza vrata jauka / kamenih«* (34. ROĐENDAN, ibidem, str. 58),
- *»prerezani vapaj jauk priklani«* (ibidem, str. 62),
- *»Ja mnogi ja / jauk jauka«* (PJESNIK, ibidem, str. 94),
- *»neprenosiv je krik / grč znam«* (PJENA NA MUTNOJ VODI, zbirka SRŽ, str. 28),
- *»i u grlu mu zastao krik«* (MOJ GRAD, zbirka IGRA BOGOVA, str. 29),
- *»posvemanja izgubljenost / utuljen krik a / još hoda bos žalom«* (OKO SMRTI, zbirka OD BLATA JABUKA, str. 26).

Ti uzaludni dozivi, jauci i krikovi u praznini imaju svoj strašni finale u pjesmi KRAJ, na kraju zbirke IGRA BOGOVA ILI PUSTI-
NJE LJUBAVI (str. 121):

*»Kandže noći! Kamo da se pred vrelim pijeskom skloni?
Osjeća sve više svoj osakaćen dah
u pustoši postelje neće jutra dočekati*

*Gdje je zeleni smijeh nekadašnji?
Suha ruka jezik suh*

*Sklupčan u ranama krvari a nema povoja za njega
i nigdje zida na vjetrometini gdje mu se tijelo savija
sa svih strana oko njega odroni*

Pada na vlastiti dah«

Zapis s elementima čiste lirike. Po Izaijinu proročanstvu (29, 4), poraženi će Jeruzalem jedva šaptati iz praha (et de humo eloquium tuum mussitabit), a u Ivaniševićevim stihovima: vreli pijesak, osakaćen dah, suha ruka — jezik suh. U tom tkivu

»Pada na vlastiti dah«

postaje jedan od najimpresivnijih stihova što ih ima hrvatska poezija.

3. TRADICIJA, STRANE SIMPATIJE I SLATKA OSVETA RIJEČI

Primjer koji sam citirao iz KRVAVOG SONETA

»Jaukati, jaukati od sreće i dobrote«

svojom strukturom upozorava na utjecaj jednog velikog suvremenika — Tina Ujevića (KOLAJNA, 1926, XXI).

Tin: *plačimo, plačimo u tišini...*

Drago: *Jaukati, jaukati od sreće...*

i dalje:

Tin: *Umrijet ću noćas od ljepote...*

Drago: *jaukati od sreće za malo dobrote...*

Rekao sam utjecaj, ali gornje usporedbe otkrivaju mnogo manje od utjecaja: samo upozoravaju na prisustvo jednog velikog pjesnika, koji piše istim jezikom. Kad veliki pjesnik dohvati jednu riječ — ona postaje gotovo neupotrebljiva sve dok se ne zaboravi taj kontekst. Što rekoh za riječi — važi i za pojedine metričke

sheme, koje ne moraju biti ni jednake, nego slične kao što je slučaj s Ivaniševićevom pjesmom GRAFIČKIM RADNICIMA (zbirka Srž), koja silno podsjeća na Kranjčevićevu pjesmu MOJSIJE.

Ivanišević:

*»i ti što srca tjeskobna
roniš u hladne slogove
da mrak svoj mrakom ozariš
da spoznaš sebe čovjeka«*

Kranjčević:

*»I tebi baš što goriš plamenom
Od ideala silnih, vječitih,
ta sjajna vatra crna bit će smrt,
Mrijeti ti ćeš kada počneš sam
U ideale svoje sumnjati!«*

Imamo li u uhu Kranjčevićev citirani stih

»ta sjajna vatra crna bit će smrt«

onda će nas Ivaniševićev stih iz pjesme TRIDESET I ČETVRTI ROĐENDAN (zbirka DNEVNIK, str. 62)

»sve lokve krvi sve su moja smrt«

izravno uputiti na neka raspoloženja po kojima u hrvatskoj književnosti živi pisac pjesme MOJSIJE.

Uostalom, Ivanišević i izričito potvrđuje vezu s hrvatskom tradicijom posvećujući pojedine pjesme Tinu Ujeviću (pjesma PJESNIK u zbirci DNEVNIK i dvije METAMORFOZE u zbirci IGRA BOGOVA), S. S. Kranjčeviću (ciklus u zbirci VRELO VRELO) i VLADIMIRU VIDRIČU (pjesma u zbirci SRŽ). Ta poetska solidarnost počiva na činjenici što svi ti pjesnici pišu istim jezikom, što na neki način znači da svi pjesnici jednog jezika pišu jednu pjesmu. I nije slučajno što Ivanišević kao motto pjesmi posvećenoj Kranjčeviću citira Eluardove rečenice, koje ću ovdje prevesti: »Na isti način kao što »žena duhovno živi u imaginacijama koje salijeta i koje oplođuje«, Baudelaireova uspomena je uvijek živa. Ona salijeta i oplođuje imaginaciju svih onih za koje poezija ima lik Istine«. Na to bi — u smislu naših razmišljanja — trebalo dodati da Baudelaire ne može biti Ivaniševiću ono što je Eluardu. A možda i ne bi trebalo to dodati, jer Ivaniševićeva pjesma nije posvećena Baudelaireu nego Kranjčeviću.

Kako smo vidjeli, za utjecaj Tina Ujevića i S. S. Kranjčevića bijaše presudan jezik, koji po naravi stvari ima ograničene, što znači i »uhodane« ritmičke sheme, pa svi ti razlozi otpadaju kad želimo

utvrditi odnos Ivaniševića s Ungarettijem, Lorkom i Eluardom, odnos koji se a priori nameće, jer nas je Ivanišević zadužio (nas i te pjesnike) knjigama dobrih prijevoda njihove poezije. Eventualan, a možda i neminovan utjecaj te trojice pjesnika ostaje izvan Ivaniševićeva jezika što (grosso modo) znači i izvan Ivaniševićeve poezije. Rekao bih da ima daleko više zajedničkog između dva po svemu različita pjesnika koji pišu istim jezikom, nego između dva naj-srodnija koje dijeli jezični bedem. Kako da govorimo o utjecaju Ungarettija na Ivaniševića, kad nam je sam Ivanišević (upravo svojim prijevodima, koji su izvrsni) pružio izvanredne primjere, što govore kako se prijevod razlikuje od originala kao pjesma od pjesme. Sjetimo se samo Ungarettijeva naslova LAGO LUNA ALBA NOTTE što je Ivanišević poslušno, nemoćno, rezignirano preveo i morao prevesti kao JEZERO MJESEC ZORA NOĆ. Zahvaljujući ritmu i aliteraciji, talijanski naslov nepomućeno teče dok — čitajući hrvatski prijevod — iza svake riječi nužno zastajemo kao da su odvojene zarezima ili čak točkama. Osim toga, na talijanskom ALBA ne znači samo ZORA nego i BIJELA, pa iznad Ungarettijeve noći titra bjelina dana.

Imajući u vidu ograničene mogućnosti utjecaja preko jezičnih bedema, ipak moram napomenuti da se porijeklo slike o kriku u praznini svemira može naći u knjižici Ivaniševićevih prepjeva MOJ UNGARETTI (Zagreb 1942). Već u prvoj pjesmi što je prevedena u toj dragocjenoj knjižici čitamo:

*»O lađice u plamenu,
krunice nebesa,
što pučiš jekom
prazninu svemira...«*

A u pjesmi PIETÀ:

»Napućio sam tišinu imenima.

.....
*Prigvožđen uz prazno
na svoju nit paučine,
Boji se i mami
samo vlastiti krik.«*

Kad znamo da »prigvožđen uz prazno« u izvorniku glasi »Attacato sul vuoto« i kad uočimo da Ivaniševićev prijevod unosi u doživljaj — zvuk okova, kojih nema u Ungarettija, jer »attacato« znači pričvršćen, vezan i priljubljen, onda nam postaje jasno da je Ivanišević u teška, ali smirena Ungarettijeva liriska očitovanja unio svoju sklonost prema »teškim« riječima. Ne treba isticati da bi nam prevodilac pružio sasvim drukčiji doživljaj da nam je u prijevodu ponudio

»Vezan uz prazno«

ili pak

»Priljubljen uz prazno.«

Međutim, Ivanišević je rekao »prigvožđen« i time nam pružio ključ da ga objasnimo kao prevodioca i da još jasnije shvatimo kako utjecaj Ungarettija na Ivaniševićevu liriku ispada mnogo manji kad usporedbe između Ungarettija i Ivaniševića izvršimo bez posredništva Ivaniševićeva prijevoda, koji je podosta obojen samim Ivaniševićevim temperamentom. Ako i prihvatimo da se u Ungarettijevoj lirici može naći poticaj Ivaniševićeva doživljaja riječi i krika u praznini, onda moramo naglasiti da se Ungarettijeva slika svijeta bitno razlikuje od Ivaniševićeve, koja se na granici ljudskih mogućnosti bori za ljudski glas, ljudsku riječ i ljudski krik.

»Strani« pjesnik može »domaćem« pjesniku u najboljem slučaju pružiti velike ideje, a pjesme su — kako se to često ističe — sastavljene od riječi preko kojih dolazimo do ideja. Kad se složimo da su dobri prijevodi u stvari prepjevi te da je prevodilac u stvari autor novog izvornika, onda ćemo se složiti da je manje važan posao tražiti Ungarettija, Lorku i Eluarda u Ivaniševiću, nego tražiti Ivaniševića u njegovim prijevodima tih pjesnika, kojima je Ivanišević darovao svoje riječi i svoj dah. Posao zanimljiv i potreban, jer su upravo preko Ivaniševićeve riječi naraštaji naših čitalaca upoznali veliku lirsku trijadu. A Ivanišević nije prevodio samo te pjesnike!

Razgraničenje s Ungarettijem nam je pomoglo da bolje shvatimo put Ivaniševića lirskog doživljaja, koji bih — već na temelju pjesama iz njegove prve knjige — ovako obilježio:

— kaos (bez »duha Gospodnjeg koji lebdi nad vodama« u KNJIZI POSTANKA),

— zatim: krikovi

— i na kraju (kao najviše moguće) sricanje riječi.

Djelovanje ostaje u infinitivima kao želja, što već vidjesmo u tinovski intoniranom stihu »jaukati, jaukati od sreće«:

— »nemoć nestati... i ne htjeti željeti« (STARA PJESMA),

— »zagristi jabuku do sjemena... Jedamput htjeti probiti mrklo i san i razbiti mračnjaštvo« (PERSPEKTIVE),

— »Zaroniti licem u tuboreze« (PAVANA ZA SVE DJEVICE),

— »O otvoriti prozor! i pasti među njih kao igračka« (BRUCOŠKINJA TRAŽI SOBU),

— »Isplakati o isplakati pakao suza u ovim uzama / kad zastor strese prah!« (TEATAR),

— »Oslijepiti od sunca i biti sunca grumen!« (KRVAVI SONET).

Infinitiv »pobjeći« snažno caruje u početku ciklusa TRIDESET I ČETVRTI ROĐENDAN (zbirka DNEVNIK, str. 57), odakle ću radi potpunosti ilustracije prenijeti desetak stihova:

»U kolijevku krvi
na dno gluhog tkanja
u korijene
pobjeći
u ogledalo bez odraza
bez zavjesa bodlja
svjetla i zvuka
sviti se
go
pobjeći
u kolijevku krvi
na dno gluhog tkanja
u korijene
u ogledalo bez odraza
go«.

Čini se da je u toj rođendanskoj pjesmi Ivaniševićovo *pobjeći* usmjereno prema gluhom infrauterinskom stanju, što nameće paralelu s prorokom Jeremijom (20,18), koji — jednako kao i Job (3,3—10) — žali što je izišao iz majčine utrobe (Quare de vulva egressus sum?). Uz to treba istaknuti da nije važno što pjesnik te svoje stihove nije obilježio uskličnicima. Naime, svi ti infinitivi predstavljaju nesumnjive uzdahe, pregnantno izražene u pjesmi SUŽANJ, koju — zbog tolikih infinitiva — treba prenijeti u cjelini:

»Disati duboko, duboko
i čuti tvoj, tvoj i njegov glas
osjećati snagu miške
čvrstu kičmu
i imati oštar vid!
Vidjeti jasno!
Oboriti tamnički zid
Zagrliti život
Zračni, zvučni, snažni, vidoviti!
Život!
Da znoj bude radost i misao ponos a ne bestidan stid!«

Niknuvši iz kaosa, riječi citirane pjesme streme prema ritmu i rimi. Riječi: vid, zid i stid na kraju Ivaniševićevih slobodnih stihova pojavljuju se kao toliko potreban okvir tog lirskog uzbuđenja, pa zaključujem da bi Ivaniševićev SUŽANJ govorio snažnije i uvjerljivije da je bolje okovan ritmom i rimama. Uostalom, na primjeru te pjesme možemo pratiti sudbinu jednog šireg, nadreali-

stičkog napora da se razbije banalna slika svijeta, a s njom i konvencionalna retorika odnosno poetika. Počinje razaranjem jezičnih struktura, što ne može govoriti o definitivnom bogomračju, jer je sredstvo tog kaosa *jezik* koji je podešen da bude slika toliko mrženog i negiranog svijeta. Uzaludan je svaki rušilački napor, jer imenice traže pridjeve, a subjekti predikate (i obratno). Naravno, nakon tako radikalnog zahvata izranjaju nove sintagme, ali sve te jezične kristalizacije (ako do njih dođe) neizbježno nose obilježja dobro definiranih stilskih sredstava. I što je za naše buntovnike najžalosnije, njihove pjesme obično ne gube, nego dobivaju, ako struja njihova govora izbaci na površinu takve oblike, koje su — gle užasa! — već antički teoretičari nazvali tropima i figurama. Bez njih nema dovršene, a još manje savršene pjesme! To je slatka osveta RIJEČI, koja u Ivaniševićевой prvoj knjizi lirike ima počasno mjesto. Ne kažem da nam tropi i figure moraju otkriti pjesmu, ali je sasvim sigurno da ćemo i u najneobuzdanijem stihu otkriti trope i figure čim osjetimo da nam je pjesnik ponudio poeziju.

Nekonvencionalan pristup pjesničkom stvaranju ne može pjesnika osloboditi da ga mjerimo konvencionalnim mjerilima tradicionalne poetike. Sadržana u biti jezika, ta se pjesnička sredstva nameću svima koji se služe jezikom: možda će im pobjeći matematičar, ali pjesnik nikako i nikada. Toj sudbini nije mogao pobjeći ni Ivanišević: nakon tolikih rušilačkih zaleta pokazao nam je u nekim pjesmama sasvim tradicionalne poteze, a ponekad (na svoju štetu) i uobičajene slike. U takvim slučajevima — ne samo da nije stvorio novu poeziju, nego ni novu pjesmu, o čemu nam svjedoči MRTVA LJUBAV iz njegove prve zbirke:

*»Bugare ti ruke ko tanke zavjetne svijeće
Sjećanje na sablasno bijeli zid iza tvog lika
(Jesen je pružila žute dlanove pod nemirnu granu)
A usna sluti riječ koja suzu pita
Grad kao da vije crne zastave
U spomenar noći sričem ti ime
Ko tica u šaci pijuće ljubav
Boje, čudesne boje zar se bojite zime?«*

Na žalost, te nam čudesne boje ne mogu pomoći da zaboravimo banalne crne zastave; niti je riječ što suzu pita toliko jaka da iz naših misli izbriše žute dlanove jeseni, i zavjetne svijeće, i sablasno bijeli zid koji uz upotrebu riječi sablasno ne može da postane istinito sablasan u književnom smislu. Kako vidimo, nakon puta u nepoznato Ivanišević se u ovoj pjesmi vratio konvencionalnim rekvizitima smrti i jeseni. Pa ipak, njegova pjesnička avantura ne bijaše uzaludna što nam sasvim jasno dokazuju posljednja tri stiha ove pjesme, koju sam baš zbog te heterogenosti u potpunosti prenio.

4. NOVO VINO U STARIM BAČVAMA

Iz onoga što sam već rekao sasvim je razumljivo da je prva Ivaniševićeva knjiga pjesama dočekanija s mnogo simpatija. Razlozi za te simpatije nisu ni do danas izbljegli. Pjesme iz te zbirke otkrivaju iskrenu, dramatičnu borbu za izraz, ali se rijetko predstavljaju kao estetski uravnotežene, žive cjeline koje bi se po svom lirskom intenzitetu mogle usporediti s pjesmama što će se pojaviti dvadeset, trideset godina kasnije. Ako ne obiluje uspješnim pjesmama, prva Ivaniševićeva zbirka obiluje uspješnim nezaboravnim stihovima, kao što nam pokazuje finale pjesme SVETKOVINA LUTAKA:

*»Prstima ko dahom zaklapaš mi oči
Nas nosi san«.*

Izvorno i upečatljivo: prsti djeluju kao dah, ali ta usporedba ne može pobjeći dobro poznatoj shemi iz tradicionalne poetike koja nas uči da je tu blagi, neosjetljivi dodir daha odnosno prstiju — nosilac poredbe (*tertium comparationis*). A igru konsonanata iz stiha »Nas nosi san« naći ćemo definiranu među glasovnim figurama. Sasvim razumljivo, jer stilska sredstva — fiksirana u starim retorikama odnosno poetikama — postoje u samom jeziku, kojim se pjesnik služi. Novo vino Ivaniševićeve lirike ništa ne gubi činjenicom što je naliveno u stare bačve. Još treba dodati da bez tih bačava i izvan tih bačava nema vina, jer su takozvani ukrasi sadržani u prirodi jezika, kojim se služe i pjesnici i krvnici.

Pjesmom NOSTALGIJA iz svoje prve zbirke Ivanišević nam je pružio impresivan lirski zapis:

*»Dozivi zelenih dubina
Ukočeni pogledi i nagli pokreti riba
Cvjetna magija na mekanim hrptima talasa
Krv i mog djeda!
Na algama ujakove oči
Luduju vjetrovi!
Nestajem u blazini mora«*

Po mojem osjećanju doživljaj kvare ukočeni pogledi riba i djedova krv. Ostalo je doista u lirskom smislu novo i nenametljivo, dakle prava lirika, kojoj spomenuti prilično prozaični i prizemni padovi ne mogu naškoditi da živi vlastitim životom bez pjesnika i kritičara, pa i protiv njih. Baš zbog toga što slobodno pluta na blazini mora, NOSTALGIJA nam ne može pružiti najcjelovitijeg Ivaniševića. Njegov KRVAVI SONET, u kojemu se pjesnik — jednako kao i u citiranom SUŽNJU — podvrgnuo disciplini forme, nameće se kao najzreliji rezultat njegove prve zbirke. SUŽANJ

je objavljen 1936. u HRVATSKOJ REVIIJI, a KRVAVI SONET u PEČATU 1940: obilježavajući etape u plodonosnom njegovanju forme, te nas dvije pjesme upozoravaju da Ivaniševićev razvoj nije slučajan. Zbog toga KRVAVI SONET zaslužuje da ga prenesem u potpunosti:

*»Oslijepiti od sunca i biti sunca grumen!
(O ove oči vide svu pandžu strahote!)
Ne osjećati na kičmi smrti studen
Jaukati, jaukati od sreće za malo dobrote!*

*Nebesima kruže kosiri požara
Vatralji laži u udima svima
Iz utrobe više rana, mržnje žara,
Bratstvo i slobodu bacajte sad psima!*

*Pogled se lijepi plazeći za šakom
Svaki dodir zemlje životinjski prži
Na usni srce bije, jezik daha lakom*

*A ruka, bijedna ruka, čvrsto pušku drži!
Zakoljite riječi, podlaci, nek svakom
Ovaj rik u krvi zaroni do srži!«*

Daleko od versifikatorske bespriječnosti, već samim nastojanjem da se podvrgne sonetnom obliku, pjesnik je prigušio očite patetične i deklamatorske elemente svojega kazivanja. To je zapravo i glavna pouka koja slijedi iz Ivaniševićeve prve zbirke. Možda i nije slučajno što je KRVAVI SONET objavljen u Krležinu PEČATU. Vjerojatno se i samom Ivaniševiću činilo da će biti najbolje, ako se pred licem vrlo kritičnog Krleže pojavi sputan disciplinom sonetnih kvartina i tercina. Kao da samo strogost dobro definiranih pjesničkih oblika može spasiti ovog pjesnika koji je veoma sklon krvavoj i glasnoj riječi!

Čitav Ivaniševićev poetski opus — nastao u razdoblju od četrdeset godina — potvrđuje pouku o potrebi discipline, koja slijedi iz njegove prve zbirke (1940). Taj bučni i neobuzdani pjesnik najviše se približava licu njezinog veličanstva Poezije kada nastupa tiho, skromno, uzapćeno. I veliko je pitanje ima li u hrvatskoj književnosti pjesnika čijem su zanosu (da ne rečemo bijesu) toliko potrebne uzde stroge poetike kao što je to slučaj s Dragom Ivaniševićem: taj pjesnik svjetla i slobode u svojim stihovima naprosto pogiba kada se u potpunosti preda pjesničkoj slobodi. Podsjeća nas na sudbinu Dedalova sina Ikara, koji je ostao bez krila jer se previše približio suncu.

Na temelju stihova koje sam već citirao u ovoj raspravi čitalac je mogao ustanoviti koliko je na pojedinim mjestima Ivaniševićev govor drastičan i eksplozivan — krvav kao i vrijeme u kojemu je nastao. Taj aspekt života, koji se nametnuo našem pjesniku već u prvim pjesmama, bitno određuje njegovu sudbinu, pa će biti korisno da iznesem još desetak primjera:

- »U kolopletu krvavih zubâ i krakovâ« (DNEVNIK, 1957, str. 53),
- »lokva krvi«, »vrela utroba«, »raskomadane lešine« (DNEVNIK, str. 56),
- »razdiru crijeva«, »pušeci se crijeva urliču« (DNEVNIK, str. 59),
- »jecaju mrtvi u bezdanu krvi« (DNEVNIK, str. 61),
- »utroba otvorena pod košuljom« (SRŽ, 1961, str. 16),
- »s rukama u rebrima / s rukama u crijevima« (SRŽ, str. 64),*
- »leševi godine pasje leševe« (IGRA BOGOVA, 1967, str. 54),
- »Krv urliče ulicama« (VRELO, VRELO, 1970, str. 29),
- »Vidim svoj i tvoj leš / Leševi na dnu noćnog jezera / gdje crno sunce sja (OD BLATA JABUKA, 1971, str. 40).

Kad ponovo prolistamo pjesme iz kojih su izvađeni citirani drastični izrazi, dolazimo do zaključka da sva četiri mjesta iz DNEVNIKA upravo svojom težinom (koja ne mora biti tražena) djeluju protiv neposrednosti bez koje nema sugestivnog pjesničkog govora. U tim slučajevima »neprerađena« istina ide protiv pjesničke istine. Kad dođemo na pjesmu REQUIEM ZA PODANIKA iz zbirke SRŽ, opažamo da citirani stihovi »s rukama u rebrima« i »s rukama u crijevima« gube na svojoj grubosti, jer su zahvaćeni živom strujom pjesničke dikcije, gdje — čemu da se čudimo — iskrsavaju stilska sredstva koja se zovu anafora i refren — figure ponavljanja, koje su pomogle i Paulu Eluardu da se oslobodi nadrealističkog kaosa. Hiroviti opkoračaji (enjambementi) u pjesmi DANIK U PEPELU (zbirka IGRA BOGOVA) daju stihu »leševi godine pasje leševi« značenje iznad značenja, iako ne bih mogao reći da ta pjesma dosiže Ivaniševićeva najviša dostignuća: samo nam svjedoči kako Ivaniševićeve teške riječi ostaju bez poetskog djelovanja, ako ih bilo na koji način ne ukroti (preradi) stega iz tradicionalne poetike. U okvirima, da ne kažem u kineskim cipelicama klasičnog heksametra — i prozaični podaci o jednom kupanju s Tinom Ujevićem diraju magijom poezije (TINOVE METAMORFOZE u zbirci IGRA BOGOVA, str. 35).

* Krleža u BALADAMA: »z kervavemi nokti v drobu, v mozgu, v žuči...«

Najdrastičniji od citiranih primjera

»Krv urliče ulicama...«

datiran 1941, a objavljen 1970. u zbirci VRELO VRELO BEZ PRESTANKA, ujedno je i najpoučniji, jer je preživio upravo zato što se podvrgava pravilima versifikatorske igre. Mnogo je bolje da se pjesnik igra riječima (makar kako krvave), nego da se te krvave riječi poigraju pjesnikom. Pogledajte kako urlik krvi — zahvaljujući anafori, ritmu i rimi — dopire ravno do našeg srca:

»Krv urliče ulicama,
Krv pobjedu krvi slavi,
Krv milost u sebi davi.
Krv na slijepim sulicama...«

Da su se te slijepe sulice pojavile u jednoj od onih Ivaniševićevih pjesama u kojima se pod pritiskom razuzdanog automatizma gubi svaka moguća versifikatorska shema, osjetili bismo ih kao svojevrsno pretjerivanje. Čim čitalac opazi da se slijepe sulice pokoravaju pravilima ritma i rime, odmah će im oprostiti arhaičnost i oštrinu. Anaforično naglašena riječ krv ponavlja se u toj pjesmi ravnih četrnaest puta (na početku svakog stiha), ali djeluje manje sirovo i krvavo, nego u izdvojenom stihu što sam ga ranije citirao. Pomilovanje mogu očekivati samo oni osuđenici koji priznaju zakon: licentia poetica važi samo za pjesnike koji se drže poetike. Ističem za pjesnike, jer prije svega treba biti pjesnik, pa očekivati pomoć u mehanici versifikacije. Inače ritam i rima još više otkrivaju kreativno siromaštvo.

Posljednji citirani primjer — leš uzet iz zbirke OD BLATA JABUKA (1971) — pokazuje kako Ivanišević dodiruje poetsku zrelost i postizava najveće rezultate čim prigruši vrisak svojih riječi. Ostaje nezaboravno njegovo smjerno kazivanje:

»Mravi mi napustiše kuću
Vidim svoj i tvoj leš
Leševi na dnu noćnog jezera
gdje crno sunce sja«

(Početak pjesme DRUGA SLOBODA)

5. TEŽNJA PREMA KRAJNJIM I TRAJNIM VRIJEDNOSTIMA

Tko se sjeti Begovićeve stiha o očima one davne djevojke koje sjaju »ko crna sunca dva« (LIDDY), još jednom će ustanoviti da je Ivanišević čvrsto vezan s hrvatskom pjesničkom tradicijom. Me-

đutim, Begovića i Ivaniševića vezuje samo intonacija, jer Begovićevo sunca dva dolaze kao pretjerivanje očaranoga (izrečeno po svim pravilima onog vremena), dok Ivaniševićovo crno sunce što sja na dnu noćnog jezera pred nama otvara neslućene pejzaže: vodi nas na područje kojemu je naš pjesnik posvetio najveću pažnju i najbolje stihove. Neka o tomu svjedoči NA RUCI TI SUNCE iz IGRE BOGOVA:

*»Na ruci ti sunce
Takvu te u tami gledah
u zelenoj ovoj vodi od kiša
na drugoj obali*

*Zasjenila si zastorom lišća
sunce*

*Išao sam crninom asfalta
iz noći u noć*

*Na svakim si vratima bila druga
nepoznata*

*Gotovo slijep nazirem trak svjetla
u daljini
nedostižan«.*

Toj suzdržanoj, antologijskoj pjesmi sasvim je bliska TAMA, pretposljednja u zbirci OD BLATA JABUKA, koja ovako počinje:

*»Znam sad pod borovima svjetlost
moja boštva razgaljena leže
uz more na žalu*

*Ovdje me na ovom asfaltu
među gomilom opeka iza brda
uporno nagriza tama«.*

Asfalt koji se pojavljuje u jednoj i drugoj pjesmi mnogo je manje važan od činjenice što ovdje — u konačnom raščišćavanju — susrećemo simbole svjetla, noći i tame, koji određuju jedno od najosjetljivijih mjesta Ivaniševićeve ranije i kasnije lirike. Ivaniševiću je posebno bila draga noć, koju sam u početku bio sklon povezati uz Lorkin utjecaj. Da to objasnim citirat ću dva stiha iz poznate Lorkine pjesme ROMANCA ŠPANJOLSKIH ORUŽNIKA (ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ESPAÑOLA):

*»Cuando llegaba la noche,
noche, que noche nochera«.*

Ove ključne stihove Ivanišević nam je pružio u dvije varijante, što potvrđuje da im je posvetio iznimnu pozornost. Godine 1950, u KNJIZI PJESAMA, čitamo:

»Kad je noć nadolazila
noć, koju noća noć«

a u knjizi UMRO OD LJUBAVI, objavljenoj 1971, Ivanišević odbacuje golu informativnost prvog stiha (Kad je noć nadolazila) pa u drugom stihu još više naglašava igru riječi:

»Doba kada došlo noći,
noćnoj noći što noć noći«.

Usput treba reći da je tim postupkom prevodilac — preradivši stih »noć, koju noća noć« — izbrisao svaku pomisao na Ujevića, kod kojega se »duša noća« (u XXX pjesmi KOLAJNE). S druge strane, razigrani osmerci nove verzije — vezani mostom anadiploze — upućuju na dikciju pučkih pjesama, čime se smisao prijevoda odnosno prepjeva još više približio izvorniku, jer je »noche, que noche nochera« ustvari pripjev iz jedne pučke pjesme. Imajući u ušima glas nage, anisne i srebrne noći što se raspjevala u izrazito čulnoj SERENADI i noć voćnjaka (la noche del huerto) što se ponavlja u pjesmi PLES (DANZA), u svakom susretu s noćima u Ivaniševićevoj lirici sam pomišljao na Lorku. I pomišljah da sam ga uhvatio »na djelu«:

»Druže! Ovo je noć / oko nas je noć / u kavezu je noć« (ZEM-LJA POD NOGAMA, 1940, str. 55),

»O roni roni svijetli dan / u noćnu noć« (DNEVNIK, 1957, str. 41),

»neka noćnici u noći misle na noć« (Ibidem, str. 97),

»i da noć noća i da gluha je gluhoća« (SRŽ, 1961, str. 16),

»Noć / ova slana rana / oko Matoševa grada« (IGRA BOGOVA, 1967, str. 62),

»Hodimo tako brodimo / kroz noć i u noć / mi noć sva noć svu noć / u dan / u noćni dan (VRELO VRELO BEZ PRESTANKA, 1970, str. 97),

»na vratima me noći mračna ruka čeka« (Ibidem, str. 102),

»ženo u noći / zatvaram oči u noći / pred Noć pred veliku«
(OD BLATA JABUKA, 1971, str. 32).

Poučen slučajem »noche, que noche nochera« morao sam postićeno priznati da u tim slučajevima iza Ivaniševića pjesnika ne može stajati pjesnik Garcia Lorka, nego u prvom redu Ivanišević prevodilac, odnosno Tin Ujević (ne isključujući mogućnost da postoji i neki drugi izvor za izraz »noć noća«). Netko je rekao da je prevodenje na neki način METEMPSIHOZA (seljenje duša), a te duše su vidljive zahvaljujući tijelu — sazdanom od riječi. Budemo li držali na umu da je tijelo prijevoda sazdao prevodilac izrazom drugog jezika, koji po rasporedu asocijativnih (Ch. Bally) i lingvističkih polja (J. Trier) gotovo nikad nije sukladan s izvornikom, onda se nećemo odupirati zaključku da se izvornik i prijevod ne razlikuju samo po tijelu nego i po duhu. Noćna noć što noć noći potpuno pripada Ivaniševiću a Lorki možemo u ovom i sličnim slučajevima priznati samo poticaj, što nije baš malo, ali ni mnogo, jer je kozmos prepun takvih poticaja, to jest potencijalnih stihova.

Da je Ivanišević gospodar svojih noćiju potvrđuje nam i njihova funkcija, koja se bitno razlikuje od funkcije noći u kontekstu Lorkine lirike. Za Lorku je noć čarolija koja otvara mogućnosti u prvom redu čulnih doživljaja (što je zgusnuto u nezaboravnoj SERENADI). U našeg pjesnika noć dobiva značenje prapočela, koje uokviruje njegovu individualnu mitologiju. Čini se da je baš zbog toga — ne uzdajući se u senzibilnost svojih čitalaca — u svojoj posljednjoj zbirci OD BLATA JABUKA (1971) tu svoju noć, svoju pratilicu i mučiteljicu napisao velikim slovom. Mislim na pjesmu LA SETTIGNANA u kojoj čitamo ove stihove:

*»Neću da te vidim ponavljam u samoći
ženo u noći
zatvaram oči u noći
pred Noć pred veliku.«*

Već u prvoj zbirci (1940) Ivanišević nam je izrazio svoju usmjerenost prema trajnim vrijednostima, koje se nalaze s one strane našeg trajanja:

*»Jer našoj ljubavi treba istinskog hljeba
što traži istinsku glad«*

(NEVIDLJIVI MOSTOVI)

Hljeb nije napisan velikim slovom, što i nije potrebno, jer sve rješava pridjev »istinski«, koji nam priziva u pamet *panis verus* i *panis vitae* iz Evandelja (Ivan, 6, 32 i 6, 35). Kad smo već spomenuli Evandelje, onda treba reći da se taj istinski hljeb (odnosno hljeb života) u biblijskim tekstovima javlja kao metafora za RIJEČ prema kojoj su tako očito, tako dramatično usmjerena Ivaniševićeva lirska stremljenja. Zar se u Matejevu Evandelju ne citira izreka iz Ponovljenog zakona po kojoj ne živi čovjek samo o kruhu nego

o svakoj riječi koja izlazi iz usta Gospodnjih (Matej, 4, 4)? Na Hljev života odnosi se i poziv proroka Izaije: »Poslušajte i duša će vam živjeti« (Iz. 55, 3). Dodao bih da Riječ u Svetom pismu znači svjetlost: po kralju Davidu Riječ je »svjetlost mojim stazama« (lumen semitis meis, ps. 119, 105), a po Ivanu »Svjetlo istinito koje rasvjetljuje svakog čovjeka« (Iv. 1, 9). Tako dolazimo do uvjerenja da su dva prapočela Ivaniševićeve vizije svijeta: istinska svjetlost i istinska noć odjek biblijske metaforike. Sve je određeno i dato već u prvoj Ivaniševićевой zbirci, objavljenoj 1940, jer svjetlost iz završnih stihova ZATOČENIKA SLOBODE (zbirka OD BLATA JABUKA, 1971)

{ *»Kao sunce kao sunce kao sunce*
Gubimo se u sjaju«

susrećemo već u prvom stihu citiranog KRVAVOG SONETA (zbirka ZEMLJA POD NOGAMA, 1940), gdje emfatička dikcija naglašena usklikom sretno ilustrira zalet mladog pjesnika:

»Oslijepiti od sunca i biti sunca grumen!«

A težnja prema svjetlosti samo je jedan oblik težnje prema Riječi odnosno Hljebu. Uz to treba dodati: kao što Ivanišević razlikuje hljev od Hljeba, riječ od Riječi, noć od Noći, tako razlikuje svjetlost od Svjetlosti. To otkrivamo u pjesmi OKO SMRTI:

*»Svjetlost nestvarne svijeće uza nj
upaljene rastvara dan«*

(zbirka OD BLATA JABUKA, str. 26)

6. BEZBOŽNIKOV »DE PROFUNDIS«

Kad sam objasnio Ivaniševićevu težnju prema krajnjim i trajnim vrijednostima, čitalac će vjerojatno shvatiti zašto drugu pjesmu iz TRI VARIJACIJE NA TEMU NOĆ smatram jednom od vrhunskih kristalizacija Ivaniševićeve lirike:

*»Taj ponor koji jesam
i u koji ne mogu
da zađem
taj mrak što me ovija
i kako da te nađem?
samo jeku čujem tvoga glasa iz daleka
na vratima me noći
jedna ruka čeka
na vratima me noći mračna ruka čeka*

*a ja samo jeku čujem samo jeku
tvoga glasa
iz daleka«*

(zbirka VRELO VRELO, 1970, str. 102)

Pod dojmom jeke glasa iz daleka, osjećamo da je to onaj isti Ivanišević koji je u svojoj prvoj zbirki odredio posebna značenja glasa, riječi, muka i krika, o čemu je bilo već dosta govora u ovoj raspravi. Rima zađem-nađem i daleka-čeka ne nameću se toliko kao stega koja se očituje po simetričnom rasporedu stihova duž središnje osi. Iz toga se može zaključiti da takva igra pogoduje usavršavanju Ivaniševićeva izraza, što potvrđuje više pjesama sa simetrično nanizanim stihovima iz zbirke VRELO VRELO BEZ PRESTANKA. Tako su raspoređeni stihovi i u pjesmi METAFIZIKA III, koju bi valjalo i inače citirati, jer spada u red onih kristalizacija koje su rijetke i u djelu najvećih pjesnika:

*»Noć se u crnoj kočiji vozi
visoko nad nama
njen šum šumi u nama
u žilju nam počiva*

*Noć sije svoje sjeme
nad nama
u nama*

*Sjaje se oči noći oko nas
i u nama*

*Hodimo tako brodimo
kroz noć
mi noć sva noć svu noć
u dan
u noćni dan*

*Sa svojom li se noći gola sretne
noćna gine
naša krv«*

Ovdje ću citirati iz iste zbirke PISMO III LJUBAVNU PJESMU — kao potvrdu teze o korisnosti igre formom, ali i kao počast pjesniku koji je hrvatsku književnost obdario tako visokim rezultatom:

*»Daleke me gledaju zvijezde
daleke gledam zvijezde
daleke oči tvoje
daleka noćna moja*

ljubavi

umoran sumoran pijem
gorko
u utrobi svoga grada gorko
s Lodeizenom piće
pijem s mrtvim
holandskim poetom

sami

i noć oko nas kruži
nad nama kruže zvijezde
daleke oči tvoje
daleka noćna moja
svemirska crna ružo«.

Treba li isticati da u toj pjesmi caruje noć nad noćima? Svemirska crna ruža ne pripada ovom planetu, ni ovoj galaksiji: razvija se i cvate pod zrakama crnog sunca iz pjesme DRUGA SLOBODA. Nižući riječi s jedne i druge strane središnje osi — igrajući se — Ivanišević nas je učinio dionicima jednog od svojih najpotresnijih lirskih doživljaja. Citiranje te pjesme označih kao POČAST PJESNIKU. Polazeći od Ivaniševićevih jezičnih naslaga, pomišljam da bih ga još više počastio kad bih (u njegovom stilu) uz POČAST dodao francuski HOMMAGE... Na žalost, ta je riječ na neki način potrošena na onoj slici na kojoj je Ivanišević (aliter Albert Jordan) napisao HOMMAGE À KRLEŽA. Stoga mi se čini da je najbolje udariti španjolski: HOMENAJE A IVANIŠEVIĆ.

Smjer i doseg citirane »ljubavne« pjesme najbolje će se vidjeti ako je usporedimo s uspjelom pjesmom LJUBAV iz zbirke DNEVNIK (str. 6):

»Ono što smo voljeli
ono što smo voljeli
ti i ja
ono što smo voljeli
naziva se voda zemlja kamen cvat

ono što smo voljeli naziva se kruh
mi smo bili voda zemlja kamen cvat i kruh
bili smo krv
usne
beskraj
bez kraja

sve je gorjelo sve
ono što smo voljeli
ti i ja«.

Prema toj panteističkoj vedrini, stihovi posvećeni svemirskoj crnoj ruži odjekuju kao DE PROFUNDIS. Slušajući kako kucaju čaše u prisustvu mrtvog holanskog pjesnika, prebacujemo se u poeovski ambijent gdje se sjaji crni baršun poprskan krvlju (Baudelaire). Nakon toga nije teško u Ivaniševiću prepoznati pjesnika LJUBAVNE IGRE od koje ću prenijeti samo kratki odlomak označen rimskim brojem II:

*»Usred dana noć ti se na oči naslanja
Ptičji pjev na dlanovima tvojim
Idem uz zidove kuća sve se više bojim
jer strah tvoj sve više u me uranja*

Noć tvoja postaje sve manja moja sve veća«.

Oslobođen teških riječi i patetike, skromno se oslanjajući na klasična stilska sredstva, ne zazirući u izvjesnim trenucima ni od igre

*»Obuze ga
sred Pariza
teška kriza
Fiordaliza Fiordaliza«*

(FIORDALIZA, iz zbirke OD BLATA JABUKA, str. 23)

najnoviji, pjesnički zreli Ivanišević niže svoje stihove sugestivno, nenametljivo izražavajući do kraja gotovo sve komponente, koje su fiksirane već u njegovom pjesničkom nastupu — u zbirci ZEMLJA POD NOGAMA, objavljenoj 1940. godine. Ne odričući se neposrednog, elementarnog i »slučajnog« kazivanja — a kako bi se mogao odreći nadrealizma, Pariza i svoje mladosti? — u nekim novijim pjesmama Ivanišević pokazuje sklonost prema razmišljanju, sentencioznosti, kao što nam to ilustrira pjesma PREVIŠE NAS iz izvrsne zbirke IGRA BOGOVA ILI PUSTINJE LJUBAVI (1967):

*»Previše nas na brodu
ili tako bar mislimo
i da bismo od sebe odvratili zlo
od oluja od posljedica njihovih
odlučismo nekoga od nas
baciti preko palube*

*To učinimo i zatim kao kukamo:
iako moradosmo nismo to počinili
jer u tom času mi
ne bijasmo mi*

Na čelu nam svjetlost nevinosti

Tišina strašna

Ponovo će oluja svjetlost potuliti«

I oni čitaoci koji razmišljanje i narativnost smatraju velikim neprijateljima lirizma morat će dopustiti da je autor posljednjim stihovima unio u tu pjesmu toliko munjine da ju je učinio nezaboravnom. Istina, pjesma zaostaje za najvišim dometima iz spomenute zbirke, ali na svoj način svjedoči o suverenosti tog pjesnika, koji nam je pružio niz dokaza da može napraviti pjesmu u situacijama koje su unaprijed osuđene na propast. Rekoh: napraviti pjesmu, a sada dodajem: bez ponovljive zanatske virtuoznosti. Naime, Ivaniševićeva poetika ostaje neuhvatljiva, kao što smo vidjeli u pjesmi PREVIŠE NAS: kad su se stihovi počeli kotrljati nizbrdicom proznog kazivanja najednom je proradio Ivaniševićev (venia sit verbo) pjesnički mehanizam, koji je opisanoj svakidašnjosti dao trajnije i općenitije značenje. Isto možemo utvrditi i u pjesmi PJESMA DOKONČALA ČOVJEKA (iz zbirke OD BLATA JABUKA), koja ovako počinje:

»Ni psa nemam

ni pseće ljubavi nemam

al nemaš je ni ti koji imaš psa

Jer ni pas tvoj tebe ne voli«

Čim se na početku trećeg stiha pojavi »ali« lirsko očitovanje gubi na neposrednosti, iako smo još na području paratakse. I posljednja iskra lirskoga jednostavno se gasi, kad nam »jer« na početku četvrtog stiha najavi hipotaksu (što ne znači da hipotaksa u svakom slučaju znači zamućivanje odnosno kvarenje lirskog očitovanja). Tako smo na kraju četvrtog stiha ostali na razini najobičnije informacije, štaviše — dosjetke. Ali Ivaniševićev pegaz ima vatrena krila. Nastavak pjesme svjedoči o novom poletu:

»U grotlu noći umire krv

Sve se gubi u gluhim hodnicima

Samo mržnja žari«

da se na kraju pjesme, nakon daljnjih dvadesetak stihova »čiste« lirike pojavi nova, nezaboravna varijanta početka pjesme:

»Jer ja ni psa nemam

ni pseće ljubavi nemam

al nemaš je ni ti

koji imaš psa«

Dosjetka, odnosno paradoks ipak ostaje; ali ga ovdje lirska intonacija ne odbacuje kao tuđe tkivo. Zapravo, radi se o sklonosti čvrsto vezanoj za temperament našeg autora, koji je objavio i lijevu rukovet epigrama i satira.

7. GRANICE ČAKAVSKE LIRIKE

Već sam na početku ove rasprave upozorio da je čakavština pokucala na vrata Ivaniševićeva izraza već godine 1936, u prozi MAJDANI, koja je objavljena u SAVREMENIKU. Time nikako ne bih htio reći da je tek tada naš pjesnik počeo razmišljati o čakavštini. Primivši osnovnu sliku svijeta na tom dijalektu, Ivanišević je mogao razmišljati hoće li ili neće pisati čakavski, ali se nije mogao odlučivati hoće li misliti (i psovati) na čakavskom, jer je čakavska misao (i čakavska psovka) njegova sudbina. Prema tomu, kao sve rođene čakavce, Ivaniševića »od kolijevke do groba« prati čakavština i čakavska »sakrivena metafizika« (Whorf).

Vidjeli smo da prva Ivaniševićeva knjiga — objavljena 1940. — sadržavaše samo štokavske stihove. U njegovoj drugoj knjizi poezije, koja se pojavila sedamnaest godina kasnije (DNEVNIK, 1957), nalazimo i čakavski ciklus MALI LIBAR. Radi se o pjesmama koje su većinom objavljene te iste godine u splitskim MOGUČNOSTIMA (9/1957). U štokavskom, pretežnijem dijelu zbirke, nalazi se pjesma MOJ DJED, koja zbog svoje tematike što zadire u obiteljsku mitologiju na zoran način otkriva nužne dileme koje se javljaju usporedbom čakavskih i štokavskih izraza. A te dileme i te usporedbe najlakše će se shvatiti ako se sjetimo slike po kojoj su čakavski i štokavski jezični zemljovidi otisnuti na prozirnim listovima, a onda složeni jedan na drugoga. Iz pjesme MOJ DJED, prenijet ću nekoliko početnih i završnih stihova koji pokazuju kako se čakavski i štokavski elementi susreću u jednoj štokavskoj pjesmi:

»U neveri tuli rog.

Moja majka i sestre njene istrče na gat.

Nejakom rukom zaklanjaju uljanice.

Zure u noć.

.....

U djedovoj komori

gori uljanica cijelu noć.

Moja majka i sestre njene

kraj ognjišta dršću cijelu noć.»

Ako se citirani stihovi prebace u ikavštinu postaje još jasnija jezgra jedne neizrečene čakavske pjesme: *rog u neveri, didova komora, uljanica ča gori i žene ča dršću cilu noć*. Ali na taj način

također postaje jasnije da se te slike iz obiteljske mitologije ne mogu svesti na zajednički nazivnik s izrazima uzetim iz standardnog književnog jezika (istrče na gat i zaklanjaju uljanice). I tako je Ivanišević ostao sam sebi dužan da napiše čakavsku pjesmu MOJ DID, koja je objavljena u zbirci JUBAV (1960), iz koje ću prenijeti izraziti mitološki završetak:

*»Jerbo se moj did o' ditinstva,
o' ditinstva vas zemji naminija.
I ka' je bos na ledini zanimija,
baba moja s očiman o' jastreba,
baba moja ni mogla raspoznat nikako
njegove noge meu žilan o' masline.«*

Nakon te metamorfoze (da ne kažem: i apoteoze) pjesnik je osjetio potrebu da do kraja izrazi svoj doživljaj:

*»I tako je did moj sta uz bogove
domaćeg ognjišća.«*

Na prvi pogled sadržajno čvrsto vezani za pjesmu, posljednji stihovi su izvan njezina magnetskog polja, jer su prešli granice čakavskog svijeta, koji ne zna za bogove domaćeg ognjišta. Kad sam se prije četrnaest godina bavio čakavskom zbirkom Zlatana Jakšića (naslov je članka ČAKAVSKA LIRIKA: DO KOJE GRANICE, a objavljen je u SLOBODNOJ DALMACIJI od 15. studenoga 1958), osvrnuo sam se na pjesmu LUDI MORNAR iz Ivaniševićeva ciklusa JUBAV, koja je upravo u to vrijeme bila objavljena u MOGUĆNOSTIMA (br. 8/1958). Rekao sam da je pjesnik uzalud pokušao probiti »barijeru ograničenosti regionalnih motiva« i citirao početak pjesme iz koje ću ovdje prenijeti samo dva stiha:

*»Danon je ogrnija noć i sa' gre izvan vrimena,
slomjen češaj smija nosi, kâ barjak, isprin sebe.«*

Svoju sam tvrdnju potkrijepio riječima Vladimira Nazora iz pisma upućenog sastavljačima antologije nove čakavske lirike — 1934: »Jer sama forma ne čini pjesmu originalnom, a lirik nema ni kod nas razloga da obuče svoje vlastite osjećaje u ruho koje njemu samome više ne pristaje«. Kao što je čakavštini nametnuta tema o bogovima domaćeg ognjišta, tako ona ne podnosi stilska sredstva koja odgovaraju nekom nadrealističkom tekstu: danom je ogrnuo noć... slomljen češalj smijeha kao barjak...

Takvi elementi, kojih ima mnogo u Ivaniševićevim čakavskim stihovima, ostavljaju dojam kao da su bez razloga prevedeni sa književnog jezika na dijalekt. Mislim da ne treba dokazivati kako u jednom čakavskom tekstu djeluje sasvim izvještačeno slika iz

pjesme JUBAV (ciklus MALI LIBAR): »Stavila sunce u nidra« (njedra), a isto se može reći za »bovane straja« (kamenje straha) iz pjesme JUGO S KIŠOM, za »pase bûr« (pse burâ) što laju u pjesmi SPUŽ i za težake koji »sunce bacijedu u zemju« u pjesmi TEŽACI II, koja — kao spomenuto JUGO i SPUŽ — također pripada ciklusu MALI LIBAR. U crtici OŽELANDA (zbirka JUBAV, str. 71) pojavljuje se »cakleni bumbak svanuća« (stakleni pamuk svanuća), a uspomena na brata je »puna žalosnog crkuta o' tic« (puna žalosnog cvrkuta ptica). U istoj zbirci čitamo da zora »tankin, kâ lupeškim noktiman rastvara noć« (MLADA UDOVICA, str. 79) te (u prozi JUBOMORA, str. 82) da ljubomorni čovjek ima »žuti cvit ča mu u prsima srce ji« (žuti cvijet što mu u prsima izjeda srce).

Sama činjenica da se ta mjesta ističu odnosno kao corpus alienum odvajaju iz tkiva čakavskih pjesama i lirski intonirane čakavske proze, sama ta činjenica dovoljno govori da Ivaniševiću nije uspjelo da se probije iz ograničenog kruga motiva i izražajnih sredstava, prokušanih i »ozakonjenih« u najboljim ostvarenjima hrvatskih regionalnih pjesnika pa i samog Ivaniševića. Ipak treba imati na umu da svaki »bovan straja« i svaki »pas bûr« ne može razoriti cjelinu i sugestivnost pjesme, što nam dokazuju nezaboravna lirska očitovanja iz spomenutih pjesama JUGO S KIŠOM i SPUŽ. U takvim se slučajevima, nečakavski izrazi odnosno čakavski neologizmi pojavljuju kao licentia poetica.

U citiranom članku o granicama čakavske lirike rekao sam da je »nezamislivo da se jedna složenija ili jača lirska individualnost može potpuno i adekvatno izraziti u neknjiževnom narječju«. Na tomu bih ostao i danas samo što bih iz citirane rečenice izbrisao ono »ili jača«, jer dopuštam mogućnost da se i jača lirska individualnost izrazi isključivo dijalektom. Dopuštam mogućnost, iako takvog primjera ne nalazimo u hrvatskoj književnosti. Štoviše, svoju sam tvrdnju i potkrijepio činjenicom da su gotovo svi hrvatski dijalektalni pjesnici glavni dio svojih lirskih nastojanja vezali uz književni jezik. Pa i sam Drago Ivanišević ostvario je glavninu svojega opusa na književnoj štokavštini!

Da do kraja izrazim svoju misao, moram reći da čakavština sama po sebi nije nesposobna da izrazi sve motive: ona je nekada bila hrvatski književni jezik, a i bez toga njezin jezični zemljovid predstavlja zatvoreni sistem znakova — sasvim dovoljan da odrazi određenu sliku svijeta. Kompetentni američki lingvist Edward Sapir, koji je obrađivao jezike američkih urođenika, izričito kaže da je jezik u osnovi savršeno sredstvo izražavanja i općenja kod svih poznatih naroda (citirala Susanne K. Langer u knjizi PHILOSOPHY IN A NEW KEY, New York, šesto izdanje, 1954, str. 84). A kad to važi za američka urođenička plemena, zašto ne bi važilo za dalmatinske čakavce, koji su svojim knjigama i obilježili početke hrvatske književnosti?!

U ovom se slučaju ne radi o tomu mogu li se čakavštinom izraziti svi motivi, nego je važnija činjenica da su se svi Hrvati, pa i dalmatinski čakavci, opredijelili za štokavski književni standard. Treba imati na umu da se današnja dijalektalna čakavska poezija ne pojavljuje kao nastavak stare hrvatske književnosti na čakavskom, nego kao element neizrečenoga i neizrecivoga (ili bar za sada neizrecivoga) u književnom jeziku. Odatle citirana Nazorova misao o ograničenosti motiva; zbog toga svaku čakavsku pjesmu prati isto pitanje: može li se to izraziti književnim jezikom; je li bilo potrebno posegnuti za čakavskim blagom da se izrazi određeni motiv i određeno raspoloženje? Kako smo vidjeli, na tom pitanju su se razbila i Ivaniševićeva nastojanja da u arhaičnu pučku čakavštinu unese (prevede) stilska sredstva koja obilježavaju modernu poeziju vezanu za standardni književni jezik.

Tako dođosmo do zaključka da u slojevima jezičnih zemljovida — dijalektalni zemljovid ima poseban položaj. Pjesnik poliglot može pisati sasvim slobodno na raznim jezicima, ali kad se kao pripadnik jednog dijalekta odluči pisati materinskom riječju — njegova su prava ograničena. Znači da u tom smislu dijalektalni jezični simboli imaju podređen položaj, da je njihov »glas« manje važan od glasova stranih jezika. Ta podređenost naših dijalekata — čakavskog i kajkavskog — predstavlja gotovu činjenicu posvećenu stoljećima razvitku hrvatskog književnog jezika, pa prema tomu na nama ne počiva nikakva dilema da se odlučimo za ČA, ŠTO ili KAJ. I kad se hrvatski književnik služi neknjiževnim dijalektom, onda to ne može značiti negaciju onoga što je odlučeno povijesnim razvojem. Obratno: svjedočeći za ograničenost čakavskih odnosno kajkavskih tema, dijalektalni pjesnik svjedoči za ogromne prostore s jezičnog zemljovida književne štokavštine, na kojima i oni književnici, koji su rođeni kao neštokavci, nalaze adekvatna izražajna sredstva.

8. HRVATSKI »CONTRAT LINGUISTIQUE«

Govoreći o podređenom položaju dijalekta prema književnom jeziku, ne smijemo zaboraviti da iza te podređenosti stoji *contrat linguistique* po kojemu hrvatski neknjiževni dijalekti višestruko djeluju na razvoj hrvatskog književnog jezika, koji u višestoljetnom razvoju na ovaj ili onaj način prihvaća riječi, oblike, rečenične konstrukcije, ritam, naglasak i intonaciju iz čakavskog i kajkavskog dijalekta. Rekoh »prihvaća«, a iza toga stoji svjesno ili nesvjesno djelovanje kajkavaca ili čakavaca, koji — prihvaćajući književnu štokavštinu kao svoj jezik — unose u taj jezik elemente iz rođenih dijalekata.

Radi se o činjenici iza koje stoji plebiscit stoljeća: sve jače afirmiranje standardne štokavštine kod svih Hrvata omogućeno je baš tim unošenjem dijalektalnih elemenata u književni jezik. Stoga

bi našu sliku o naslaganim prozirnim jezičnim zemljovidima trebalo ispraviti pa reći da su dijalektalni prozirni listovi tanji, intimno priljubljeni uz zemljovid književne štokavštine, te da su podaci na dijalektalnim kartama otisnuti takvom bojom koja se dodirom prenosi tako da podaci s dijalektalnih zemljovida lako prelaze na zemljovid hrvatskog književnog jezika. Proces još ni izdaleka nije dovršen; možda će biti ubrzan ako u očima jezičnih zakonodavaca spomenuti *contrat linguistique* dobije veće značenje. Pa ako krug motiva i izražajnih sredstava hrvatske dijalektalne lirike postane još uži (sve uži do iščeznuća) to neće biti znak genocida, nego vrhun-ska potvrda dovršenja jedne sretne sinteze.

Uzaludnost Ivaniševićevih pokušaja da probije okvire dijalektalne lirike posredno potvrđuje i činjenica što najbolje čakavske pjesme ovog pjesnika pripadaju upravo ograničenom krugu tema vezanih za patrijarhalni život sela i intimni život obitelji. Praizvor tih lirskih stanja čvrsto vezanih za čakavštinu nalazim u onoj spavaćoj sobi, koja je kao posljednje obiteljsko utočište bila skrivena negdje — kako bi rekao Ivaniševiću dragi holandski pjesnik *Lo-deizen* — u utrobi grada Trsta; bučnog višejezičnog lučkog grada u posljednjim godinama francjozefovskog gospodarskog cvata. Komora u utrobi velikog grada i majčine riječi, zapravo riči materine: »Ča ti je? Spavaj. Grubo si klapi?«

Taj blagi materinski ČA pod kojim nestaju slike djetinjeg ružnog sna, javlja se poslije mnogo godina u pjesmi ČA VRIDI, koja stoji na čelu ciklusa MALI LIBAR:

*»Ča vridi ovi nokat veseja
ka' u ruki tišćiš krov,
ča vridi ovi nokat veseja
u ovomen moru
nevoje.
Greš, a ne greš,
gledaš, a ne gledaš,
čuješ, a ne čuješ.
Ni po šolda ne bi dala za se.«*

Potječu li i riječi te izvrsne pjesme iz usta Ivaniševićeve majke, pitanje je koje spada u pjesnikovu biografiju, pa je po tomu od sporednog značenja. Za našu je analizu bitno da se radi o stanju izrečenom u ženskom rodu (Ni po šolda ne bi dala za se). Ako i nisu materinske riječi, one su obilježene istom sugestivnošću kao i one izrečene u tršćanskoj komori poslije ružnog sna. Posljednji stih, koji nam je omogućio da otkrijemo žensko porijeklo tog lirskog očitovanja, ponavlja se u ženskom rodu i u zbirci JUBAV (1960), ali se mijenja i prelazi u muški rod u zbirci GLASINE (1969): »Ni po šolda ne bi dâ za se.« Prekasno da sakrije žensku emotivnost.

Dok materinsku intonaciju pjesme ČA VRIDI treba dokazivati, knjiga GLASINE (1969) nudi nam jedan epigram od četiri stiha, koji se predstavljaju naslovom MATERINE RIČI:

*»Ne penji se,
ne penji se, vrapče uskorepče,
malen jesi,
malen jesi — dokinut se hoćeš.«*

Žensko porijeklo iskazuju i ovi stihovi iz epigrama TEMPI PASSATI (iz zbirke GLASINE):

*»E, moj puzdro! govorila moja pokojna strina:
čovik je gospodar
svoju rič dat
i uzet!«*

Citirana pjesma ČA VRIDI data je kao upravni govor u ženskom rodu. Kao upravni govor u ženskom rodu izražena je i pjesma JUBAV iz ciklusa MALI LIBAR:

*»Kâ da san sunce stavila u nidra,
tako me peče,
tako me žiga
jubav moja...«*

U prvom licu govore NESRIKNJA DIVOJKA i STARA GO-SPOJICA iz istog ciklusa, što još jače naglašava ženski obojenu emotivnost Ivaniševićeve čakavske lirike. Nije važno je li to majka, strina, ili jedna od onih biblijskih žena koje okružuju svaki grob i svaku kolijevku: njihove riječi na poseban način uzbuđuju našeg pjesnika i nalaze odjek u njegovoj lirici.

I TRI DIČJE koje je Ivanišević naknadno uvrstio u ciklus MALI LIBAR donose nam ritmove iz majčina ili strinina krila, odjeke davnih, zaboravljenih uspavanki. Radi ilustracije ću citirati samo početke:

1. *»Kjun o' broda, kjun o' tice,
veži more su tri žice...«*
2. *»Bila kokoš, bili snig,
snila jaje, baš kâ brig...«*
3. *»Na jeziku muž,
na klobuku spuž,
na postolu gusinica,
na krtolu bandirica...«*

Imajući pred očima poetsko tkivo satkano od ritmova, rima i stilskih figura, ne bih mogao reći da su elementi dječje igre ograničeni samo na te pjesme koje su naslovom određene kao »dičje«. Čuvajući se opasnosti da se element igre previše naglasi, moram upozoriti da se u Ivaniševićevoj čakavskoj poeziji na više mjesta pojavljuje igra koja je sama sebi svrhom kao u pjesmi OL TERCANA OL KVARTANA, koja ovako počinje:

»Ol terciana, ol kvartana,
Ol te smiri lancana,
po tikvi te cipne kupa,
ol ti se izmakne klupa...«

To osnovno vedro raspoloženje tako je dominantno da svladava i motiv pobune protiv izrabljivanja malog čovjeka (PUNTARSKA, I):

»Ervaski barjak,
i šije i šete,
i kurbin zete!
Doklen će nan davat naše
kâ tuje gazete?«

U toj igri riječima materinskog dijalekta Ivanišević nije osamljen: kao da se putem takve igre naši čakavski i kajkavski dijalektalci vraćaju u sretne dane djetinjstva. Žudeći za spokojem prošlih vremena, Drago će (kao i nekad Tin u pjesmi OPROŠTAJ) posegnuti i za pravopisom stare hrvatske književnosti (u pjesmi RIČ ZAZORNA cha zdarxi... — zbirka GLASINE, str. 107). Očito, sredstva književne štokavštine nisu im dovoljna da ožive te bezbrižne dane. Obilježen tom zajedničkom crtom svih hrvatskih dijalektalaca, Ivanišević posredno svjedoči o tematskoj ograničenosti, jer u njegovoj čakavskoj poeziji nema motiva koji su toliko značajni za njegov poetski razvoj na polju književne štokavštine. Uzalud ćete u njegovim čakavskim pjesmama tražiti onu dramatičnu borbu za smisao, za riječ, za svjetlo i za istinski kruh od kojega se ne može ogladnjati.

Pri tome ne smijemo zaboraviti da čakavski izraz uvjetuje ne samo atmosferu nego i sam smjer opažanja životnih podataka. U citiranoj raspravi o čakavskim stihovima Marina Franičevića upozorio sam da u štokavskim stihovima tog pjesnika caruje svjetlo i tišina, dok u razigranoj čakavštini sve vri od zvuka i glasova. S druge strane, usporedba čakavskog i štokavskog Ivaniševića otkriva da je taj pjesnik jednako bučan i na čakavskoj i na štokavskoj strani. Stoga se bez obrade većeg broja pisaca i tekstova ne može reći što diktira temperament pojedinog pjesnika, a što struktura čakavskog jezičnog zemljovida. Ni usporedba opažanja boja i mirisa

u stihovima spomenutih dvaju pjesnika ne pruža pouzdanije zaključke. U čakavskog Franičevića i u čakavskog Ivaniševića miris je veoma oskudan, pa bismo to mogli s većom sigurnošću vezati uz usmjerenje čakavštine kao izraza, ali ni to do kraja, jer štokavski Franičević također oskudijeva mirisima, dok ih u štokavskog Ivaniševića ima na pretek. Možda je za to pitanje značajna činjenica da se u čakavskog Ivaniševića mirisi javljaju kao uvoz: mirlis indijanski' perušin i voća iz Ažije i Afrike (TREST), i profumani papar, orij i kanela (S LEVANTA SU DOŠLI JUDI). Kao što je s mirisima tako je i s bojama, kojima čakavska slika svijeta oskudijeva a štokavska obiluje. To potvrđuju stihovi i jednog i drugog pjesnika. Ako se bez dubljih i opsežnijih statističkih analiza te pojave ne mogu sa sigurnošću vezati uz čakavštinu koja se — ne zaboravimo — u djelima spomenute dvojice pisaca osjetljivo razlikuje, ostaje čvrsta istina da se ni jedan ni drugi pjesnik ne pojavljuje s istim načinom opažanja u čakavskoj i štokavskoj varijanti. A samo to bi bilo dovoljno da opravda njihovu lirsku »dvoličnost«.

Vidjeli smo da je kaos ishodište Ivaniševićeve štokavske poezije. U njegovoj čakavskoj poeziji taj element kaosa je prisutan, ali nije toliko bučan. Pa ipak ćemo u Ivaniševićevim čakavskim proznim crticama iz ciklusa JUBAV naći i onu apsolutnu noć, koja igra važnu ulogu kao polazište i kao mogućnost u štokavskoj poetskoj avanturi istog autora:

*»Gluvoća noći i njezina je gluvoća.
Jerbo je cila jedna velika noć u njoj.« (DIVOJKA)*

*»Tako od zore čeka da jon korut noći sakrije
korut dana.« (MLADA UDOVICA)*

Svakako, sve je to mirnije stilizirano, nego u dramatičnim štokavskim počecima našeg pjesnika. Mislim da nije bitno što su Ivaniševićevi čakavski stihovi i njegove čakavske proze nastale u zrelijim godinama. Njegovo nam poetsko sazrijevanje ne može sve objasniti, jer moramo uzeti u obzir činjenicu da u čakavskom arhaičnom izrazu apsurd ne dira kao drama, već zrači humorom i blagom rezignacijom, kao u pjesmi koja je posvećena SUDAMNJI (blagdanu svetoga Duje, zaštitnika Splita):

*»Sudamnja gladna, kâ i škrapa gladna.
Od nevoje vino piva.
Sudamnja gladna škrapje smij.*

*Od Ivana do Ivana,
od zoré do zoré,
od tugé do tugé.*

Sudamnja gladna.«

Sve kao u onoj izreci koju je jedan stari Omišanin s pseudonimom Đavlenko Sotonović Luciferović Moskovita donio iz Južne Amerike u rodni kraj: Legosmo gladni, ali smo pucali od smijeha. Isti crni smijeh koji prska (škrapje) gladna Sudamnja, čuje se i iza prividno bezbrižnih osmeraca sazdanih po uzoru na jednu narodnu pjesmu:

*»S Levanta su došli judi,
donili su čudo tega,
svile, mirlić i brokata.*

*S Levanta su došli judi,
donili su, plače baba,
crnu kugu i koleru.*

*S Levanta su došli judi,
donili su, plače baba,
tugu dicit na julici:
mater spava u jotelu.*

*Mater spava u jotelu,
a baba nan plače doma,
šaje mene neka oma
ništo pinez pošje ćáci.«*

Crni smijeh. Tuge, jada i nevolje, koliko hoćeš. Vidljive su i pukotine što najavljuju razaranje, ali je svijet čakavske lirike ipak nerazoran. Istina, babin plač iz pjesme S LEVANTA SU DOŠLI JUDI otkriva da se *svit okriće naopako* (»Mater spava u jotelu«), ali nam taj plač također svjedoči da su još živa, dapače neizbrisiva pravila igre koja određuju starinski život obitelji usred velikog lučkog grada. Kao toliki hrvatski liričari Ivanišević se nostalgично vraća tom malom, ali spokojnom svijetu rodnog dijalekta; upravo zbog toga što u njemu nema crne svemirske ruže koju na kraju ovih razmišljanja demonstrativno polažem na jastuk od crnog baršuna — poprskan krvlju.