



Ante Stamać

»LAPADSKI SONETI«



Sintagma *Lapadski soneti* posjeduje jezični sadržaj koji je otprve moguće objasniti kao »soneti što se odnose na Lapad« ili »soneti koji na stanovit način pripadaju Lapadu«. Na koji to način »soneti« pripadaju »Lapadu« i njegovoj referenciji? Zacijelo ne na primjer njegovu općem geografskom smještaju ili značenju za život u cjelini. Isto tako ne, premda nije posve sigurno, posredstvom čina pisanja, kao da se hoće naglasiti da su soneti napisani na Lapadu, da ih je možda Vojnović i pisao na nekom mjestu Lapada ili za Lapad, kako je Rilke svoje *Elegije* pisao u Devinu ili za devinski krug. »Soneti« se odnose na »Lapad«, pripadaju mu, jamačno zato jer se u tim sonetima čita posve određena referencija, dio stvarnog sadržaja poluotoka Lapad. Jezični dakle kontekst odnosno pridjeva »lapadski« — njegovo aktualno supostavljanje uz imenicu »soneti« — jedinstvenom je pjesničkom tvorbom stvoren da izreče stvarni kontekst jednog ambijenta u času njegova ojezikotvorenja na posve određen način: pridjevskom pripadnošću.

Očito je: razvrgnuta sintagma — ako nam je uopće dopušteno takvo razvrgnuće u analitičke svrhe — posebno pridjev »lapadski«, posebno imenica »soneti«, označuje: jedan stvarni ambijent s njegovom djelomice jasnom i prepoznatljivom konfiguracijom, zajedno sa svime što mu u zbilji pripada, i jedan poetički pojam, usvojen oblik lirske pjesme, jednu od njezinih europski standardiziranih formi. Jezikom se dakle združuju posebni i međusobno odijeljeni sadržaji jednog prirodnog, neposrednog, vidljivog i očitog, često i slušno evociranog dijela našeg okoliša, i jedan umjetnosni, posredovani, tek govornim aktom čujan način jezične organizacije. U prvom od razvrgnutih izraza preteže referencija na predmetnu zbilju, dapače jedinstvena identifikacija vlastitim imenom, individualizacija predmetnosti, u drugom tradicijom posvećena jezična postava uvelike predodređenih nadrećeničnih sastavnica i eufoničkih osobina, u književnostima prilično frekventna. Prvi upućuje na stvarni, drugi pretežito na jezični, povijesnojezični i eminentno poetički kontekst. Prvi odslikava, drugi konstruira. Prvi imenuje svijet, drugi jezik. Prvi znači prirodu, drugi umjetnost, ili bar umijeće. »Lapadski« se »soneti«, ti tako združeni izrazi, odnose i na Lapad i na pjesnički čin. Priroda i umjetnost hoće se naći na istom poslu, biti jedno.¹

Što to odslikavaju Vojnovičevi soneti, koju predmetnost identificiraju pridjevski preobličenim imenom Lapad? Jednosmjernoj semantičkoj provjeri podvrgnute su slijedeće izvanjezične realnosti: »mrtvi« odnosno »pusti« Lapad (soneti *Januar* odn. *Miholjice*), brdo Petka (*Januar*), crkvice sv. Mihajla s uokolnim grobišnim pločama i čempresima (*Na Mihajlu, Oni*), zatim posvuda prepoznatljivo okružje sredozemske flore — pored čempresa još mjendule, masline, ružmarin, miholjice (tj. ciklame ili klobučci), ruže, vrijes, bor — s mnogo kamena, pa obližnje more; u sonetu *Prélude* još se imenuje i Lapadu matični Grad;² tu je i Carmen, koja u istoimenom sonetu upada u cijeli ciklus »iz drugog vica«, ne bez šireg smisla: taj je sonet »geografski dislociran«,³ ali je dislociran značajnom tematikom kasnijeg Vojnovića i nekolicine erotički usmjerenih hrvatskih pjesnika.

¹ I soneti Ante Tresića-Pavičića posjeduju slično strukturiran determinator: pridjev »sutonski«. Ali i bez obzira na prepoznatljiv im izvor (tada moderna »krepuskolarnost« suvremenih mu Talijana), »Sutonski« su »soneti« u referenciji prvog izraza realno difuzniji, dakako tematski širi, ali i manje plastični u smislu usredotočene imaginativnosti; uostalom, cerebralniji su. Problem pak sličan Vojnovičevu slučaju predstavlja deset Cirakijevih *Florentinskih elegija*, dakako s drugačijim zaključcima.

² Zanimljivo je da Vojnović, objavljujući 4 od 7 soneta u časopisu »Život« 1900. i 1901. (II,5,158 i III,2,41), a pod pseudonimom Sergij P., dislocira odnosno drugačije zbiljski centrirana njihovo ime: zove ih *Dubrovački soneti!*

³ Usp. Nikola Ivanišin, *Lapadski soneti Iva Vojnovića*, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, X, sv. 9, Zadar 1972, str. 69. — Ovaj Ivanišinov rad

Ti prvi čitljivi podaci o prostoru i objektima vezuju se uz perifrastički odnosno alegorijski opisano vrijeme, provjerljivo i podacima o posve određenom slijedu povijesnih zbivanja. U sonetu *Na Mihajlu* riječ je i o vremenu »kad je Knez još vladao«, a sada bi eto bilo vrijeme »f a k i n a« (došljaci i stalež istodobno). *Januar* priziva vrijeme »Markizice kakve s naprahanog Dvora«, *Carmen* je kratko ispričana a vjerojatno zbiljska Mériméeova priča, sonet *Oni* spominje negdašnje gospare i vlastelu, *Miholjice* još jedan ophod s pratnjom koja »stane«, očito sprovod vezan uz nekadašnju veličinu. *Utjeha* mit o Edipu, a na kraju *Prélude* podrazumijeva jednu od novozavjetnih epizoda iz Kristova života. Identificirani pejzaž dakle polazište je bilo povijesnoj refleksiji bilo alegorijskom posveopćenju.

Uz toponime i pojedine realnosti Lapada vezuju se i druge predodžbe; osobito je moguće međusobno vezati niz ustaljenih simboličnih značenja npr. svetog Mihajla, vođe arkandela, nositelja žute kadio-nice i zaštitnika vrsnih mačevatelja; a slavi se 29. rujna, pada dakle u bablje ljeto; pa ubava crkvice sv. Mihajla s istoimenim grobljem; kao mjestom ljudskog i fizičkog dovršenja jedne povijesne epizode; pa miholjice, i to mihaelski žute, koje cvatu baš u to doba, i zovu se derivacijom imena Mihovil.

Bjelodano je: semantički provjerljiva relacija jezik — izvanjezična zbilja (koja i kvalificira onakav naslov Vojnovićeva ciklusa od sedam soneta) temelji se na posve određenoj, jedinstvenoj nominaciji; na težnji prema fiksiranju vlastitih imena uostalom. Ambijentalna smještenost opisanih realnosti, njihov stvarno provjerljiv raspored, kvalificira Vojnovićeve pjesme kao ostvaren pokušaj da se piše »objektivna lirika«. ⁴ Objektivna lirika po svojoj naravi slijedi zbiljski raspored u svakoj prostornoj, vremenskoj ili uzročnoj pojedinosti pred kojom se zatječe jezično modeliranje. Lišena težnje prema kakvu denotiranom metafizički pojmljenom konstituensu zbilje, isto tako lišena težnje da reprezentira kakvu drugu realnost odnosno da se za nju čak zalaže, objektivna lirika ostaje pri svome trenutno uočenom i denotiranom predlošku. *Na Mihajlu* doista denotira samo to groblje, *Januar* hoće doista biti slika lapadskih siječanjskih pejzaža, *Carmen* je sažetak jedne općepoznate priče i opere, *Oni* pričaju priču o mihaljskim čempresima, *Miholjice* počinju slikom toga cvijeća da bi svoju vizuru proširile na više pojedinosti sjetnog Lapada i njegovog pejzaža, *Utjeha* je dijalog s bliskom slikom goleti prošarane vrijesom, a *Prélude* jedna od mogućih panorama Dubrovnika. Možda bi bilo otrcano reći da je posrijedi vladajuća tendenca Vojnoviću suvremenog proznog realizma;

(str. 65 — 84), nama dragocjen, prva je opsežna pretraga Vojnovićevih soneta, a istražuje prozodijsku situaciju, pojedina mjesta semantičkog naboja te Vojnovićeve stilske postupke.

⁴ Uočila je to i Vojnoviću suvremena kritika; usp. Arsen Wenzelides, *Lapadski soneti*, »Savremenik« VI, br. 1, 1911, str. 23: »... Lapadski soneti su osobiti primjer objektivne lirike.«

pa ipak, na taj se trizam moramo osloniti definiramo li realizam kao podrobno opisivanje predložene zbilje sa svim njezinim relevantnim a vidljivim ili pojmljivim odnosima.

Objektivnoj lirici korelativni su postupci hipotipoze, rada na očitosti u književnom djelu; retorika je to zvala evidencijom. *Lapadski soneti* evidentno oslikovljuju Lapad, provjerljivi su u tom odnosu i danas.

Hotimice zasad prešućujemo ona svojstva Vojnovićevih stihova, koja će se kasnije pokazati upravo prijelomnima; svojstva su to uočljiva nakon obavljena postupka raščlanjivanja čitavih sonetnih struktura. Ostanemo li međutim i nadalje pri kvalifikaciji »objektivnost«, reći nam je da se upravo kao takvi, kao objektivni lirski proizvod, soneti učlanjuju u više strukture, uostalom u Vojnovićev opus.

Učlanjuju se na dva načina. Uostalom, rečeno je, »*Trilogija* je... organski srasla s 'Lapadskim sonetima'...«⁵ *Prélude* i *Na Mihajlu* tvore autentični lirski prolog i žalosni epilog velebnoj dramsko-epskoj strukturi, pa ti soneti zapravo čine lirski okvir u koji se utapaju brojne prošlosne vizije i skrhanе nade, a nakon dramatičnog uzajamnog trvenja, realizirane u *Trilogiji* »subjektivno-lirskim stilom.«⁶ Svoju temeljnu dispoziciju *Lapadski soneti* nekako »posuđuju« opsežnijem (a otprilike istodobno nastalom) djelu i njegovu stilu, kao radi učvršćenja fizionomije. Isto tako, pojedina su tekstovna mjesta u *Trilogiji*, *Ekvinoaciju* i *Ksanti* lirizirana gotovo istim izrazima, leksemima i sintagma kakve zatječemo u *Sonetima*.⁷ Dokaz je to traženja konzistencije na planu umjetnosnom, ako je već osim precizno viđene prošlosti nema na planu idejnom.

Ali, s druge strane, i *Lapadski soneti*, usmjereni objektivnoj verifikaciji, bar u elementima toponimskim, svojim stvarnim povijesnim kontekstom ne mogu izdržati okvire krhke lirske forme soneta; oni se učlanjuju u objektivnu vizuru višega reda, u povijesni plan što ga izlaže freska *Trilogije* i epsko-realistička faktura *Ekvinoacija*; denotirana zbilja, preboga mogućim reminiscencijama, ište širi kontekst no što su to puke konotacije estetiziranog jezičnog izraza, hoće pun razvoj svoje objektivističke referencije i njezina širenja. I tako se *Lapadski soneti* učlanjuju u cjelovit opus zakonitošću translacijskog polja između predodžbe i pojma. Njihova se referencija usustavljuje jasnom povijesnom istinom i njoj pripadnom hermeneutikom.

Razmotrimo Vojnovićevu liriku s druge strane razvrgnute sintagme: »soneti«; s one strane dakle koja eksplicite imenuje oblikotvornu metodu zauzdavanja pjesničke ekstaze. Kako se četrnaestostisi našega

⁵ Nikola Ivanišin, *Dramski likovi i postupci u »Ekvinoaciju«* Iva Vojnovića, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, XIV—XV, sv. 14-15, 1976.

⁶ Frano Čale, *Dva aspekta u stilu »Dubrovačke trilogije«*, u knjizi *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Matica hrvatska, Dubrovnik 1968, str. 311—321.

⁷ Usp. Ivanišin op. cit.

pjesnika odnose prema nekim bitnim zasadama izabrane pa intendirane forme? Spomenimo se, da je ta forma pjesnički odabran rezultat, da je cilj a ne sredstvo, da je rad na samom pojmu jedne stoljećima usavršavane arhitektonike, jednog reguliranog poretka jezičnih veličina, kojoj je unutrašnje zakone s praktičke strane izradilo bezbroj pjesnika europskih književnosti, s primjetnom odsutnošću Hrvata prije moderne, a teorijske su mu poticaje davali najlucidniji istraživači, od Antonija da Tempa preko Schlegela, Möncha i Bechera, do našeg Svetozara Petrovića. Sonet je iz više aspekata konvencionaliziran poredak jezičnih sastavnica, koje se svode na eideitički pojmljen dualizam, Becher veli i trijalizam referencijalnih odnosa, i posjeduje stanovite utvrđene formalne zahtjeve: čvrsta shema srokova, dva četvorostiha i dva trostiha, redovito u najpopularnijem dužem stihu neke književnosti.⁸ I ta je forma, rekli bismo, ni primarna ni aposteriorna već značenjski dinamizirana — često dijalektički ustrojena — struktura jedne bitno unutrašnje dvojnosti na relaciji mišljenje/osjećaj — jezični znakovi — zbilja.

U Vojnovića nailazimo na tu dvojnost, ali se ona ne vodi zakonomima soneta, njegovim estetiziranim sastavnicama; ne vodi se zakonomima što ih zovemo petrarkističkim ili ronsardovskim već, neka to ne bude iznenađenje, shakespeareskim! To znači da se druga tema, druga ideja ili drugačija dispozicija ne javlja eksplicite nakon prvih osam stihova, pri čemu bi ostalih šest razvijalo drugu temu ili iskazivalo drugačije raspoloženje do jasnog obrata smisla, već se najčešće javlja u zadnja dva stiha. Kratak će nam pregled s doličnom usporedbom to možda potvrditi.

Bitni obrat teme u prvom sonetu, *Na Mihajlu*, javlja se nakon jednosmjernog elegičnog komentara tek pri nastupu ritualne glazbene evokacije, »Requiem aeternam«. U *Carmen* taj obrat nakon ispriповijedane priče nastupa pri pitanju upućenu »kužnom cvijetu brloga«, pri pitanju naime: »Bijela, plaha, nesuđena djevo, čemu se zgražáš?«, dakle prijelaskom na dijaloški oblik izlaganja. U sonetu *Oni* jednosmjerno se niže splet motiva sve do zaključne istine o hranidbenom tlu čempresa pred grobljem. U *Miholjicama* obrat je subjektivizacija, a ona nastupa tek u 13. stihu. U *Utjehi* obrat je imenovanje alegorijske zagonetke, nominacija grada Edipom i poanta njegova odgovora. U sonetu *Prélude*, koji izmjenjuje dvije alegoričke komparacije, obrat je tek apsolutna metafora plutanja mjeseca i ljsuske. I samo *Januar* zadržava klasičan suprotni naboj okteta i sesteta, sučeljenje »objektivnog« pejsaža i »subjektivnog« doživljaja.

Glede rasporeda stihova s eufoničkog stajališta, stihova koji u svojoj idealnoj shemi dočeta *abba abba* u oktetu i *cdc dcd* u sekstetu blagozvučno fiksiraju bitno antitetički smisao obgrljenih stihova —

⁸ Svetozar Petrović, *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti*, Rad JAZU, Zagreb 1968, str. 10.

a ta je jezičotvarna antitetičnost konstruktivni pandan unutrašnjoj antitetici jezičnih pojava uopće — Vojnović pogotovu pogađa pretežito elizabetansku shemu. Sheme njegovih soneta izgledaju ovako:

<i>Na Mihajlu:</i>	abab cdcd efe gfg
<i>Januar:</i>	abab cdcd efe fgg
<i>Carmen:</i>	abab cdcd efe fgg
<i>Oni:</i>	abba cddc efe fgg
<i>Miholjice:</i>	abba cddc efg efg
<i>Utjeha:</i>	abab cdcd efe fgg
<i>Prélude:</i>	abab cdcd efe gfg

U oktetima preteže dakle izmjenični a ne obgrljeni srok, i to po četiri para a ne po dva. Konstanta soneta jest naprotiv obgrljena rima, i to samo dviju riječi koje se pojavljuju četiri puta. To Vojnovićev sonet kvalificira kao »narodni« a ne »umjetnički«. Samo je u sonetima *Oni* i *Miholjice* rima obgrljena, ali također s četiri para a ne dva. Sekstet je pak u četiri slučaja podvrgnut shemi *efe fgg*, u ostala tri on ima klasičniju formu (*Na Mihajlu*, *Miholjice*, *Prélude*), ali se baš nigdje ne realizira kao trostruko sučeljavanje stihova dvosrokovnih dočetaka. Kao statistički tipičnu vojnovićevsku formu mogli bismo onda uzeti dakle *abab cdcd efe fgg*, shemu koja se doista i javlja u sonetima *Januar*, *Carmen* i *Utjeha*; to je očito engleska shema, ali bez engleskih jednosložnica, muških rima, koje se u engleskom radi izbjegavanja monotonije i javljaju u što većoj mnoštvenosti. Ostali soneti Vojnovićevi variraju naznačene srokovne rasporede, ali nijedan od njih nije klasično sonetni, što možemo gledati i s druge strane: nijedan nije dogmatičko ispunjavanje kalupa.

Budući da se u Vojnovića u četiri od sedam slučajeva pojavljuje završni kuplet, kako je to u renesansnih Francuza i elizabetanaca, možemo reći da se on ne vodi prestabiliranom estetiziranom arhitektonikom sonetnog oblika, već tu arhitektoniku podvrgava uvijek aktualnoj svrsi, što se najčešće iskazuje završnom poantom, stanovitim dodatnim smislom, naknadnim komentarom. Taj dodatni smisao ne proizlazi iz unutrašnjeg sučeljavanja pojedinih razloženih akorda s kakvim završnim, stabilnim trozvukom — ako smijemo rabiti muzikološke termine, a fonologija bi to valjda morala dopustiti — nego proizlazi iz težnje da denotirana zbilja još većma, još snažnije »optereti« krhku formu stanovitim viškom smisla, pojačanom ekspresijom; i ta ekspresija nije rezultat lirskog zrenja već dramskog sučeljavanja, češće i melodramatskog. Pa ako je na temelju bilješke uz konačno skupno izdavanje *Lapadskih soneta*⁹ i moguće povjerovati da Vojnović intendira »italskoj formi Soneta«, ako takvu formu prividno i razvija strofom razdiobom stihova 4 4 3 3, on ipak u biti piše sonet s kupletom. *Lapadske sonete*

⁹ *Akordi*, Nakladni zavod »Jug«, 1917, str. 31—37.

očito je pisao dramatičar, koji antitetički značaj sonetnog oblika ne realizira na temelju izvaganih rečeničnih nizova i kompozicijskih parametara nego na temelju ekspliciranih ideja, od kojih konačna nosi neki posebni idejni, estetski odnosno melodramatski naboj.

Unutrašnja se antitetičnost u sonetu postiže dvojako: na širem, kompozicijskom planu, sučeljavanjem tema okteta i sekteta — pa su to gotovo dvije različite a susljedne lirske pjesme — a na užem, sintaktičkom planu, sučeljavanjem smisla pojedinih stihova, što ih markira fonološki čvrsta shema srokova, i to po paradigmi obgrljivanja. To je ono značajno sastavljanje i rastavljanje sučeljenih motiva i njihovih nosivih rečenica. Sklapanje u akord i njegova rastvorba u nekoliko visina istog tonaliteta. Praktički to znači da će sonet biti to utemeljeniji, to bliži svojoj bitno dvojtvenoj ideji, što mu više pojedini stih bude dovršen iskaz, što taj stih manje ovisi o neposredno očekivanom smislu kakva nadređenog rečeničnog sklopa, odnosno konačno ekspliciranog nadrečeničnog jedinstva; niz takvih parcijalnih iskaza tvori kiticu. A cjelina se sintaktičkih odnosa, nadrečenično jedinstvo, gradi iz naknadno uspostavljenog ekvilibrija elementarnih kompozicijskih jedinica: stihova-rečenica.¹⁰

Vojnović nema te discipline. Njemu veće sintaktičke cjeline uglavnom ne podrazumijevaju izričajnu samostalnost manjih; manje cjeline najčešće su funkcionalni dijelovi rečenice, skupovi odnosno priloški umeci — u sretnijim slučajevima i samostalne, kratke upitne i uzvične rečenice — tj. zavisne karike u lancu, ne jezgrovite izjavne rečenice u parataktičnu rasporedu. A smisao im se očituje, hoće se očitovati, već na kraju svakog pojedinog složenog sintaktičkog sklopa. Gledamo li s obratne strane, sa strane takvog složenog sklopa, on se raspada na manje prema sretno nađenom eufoničkom »pragu«, prema naizgled slučajnoj fonološkoj podudarnosti, što je markira kakav par izmjeničnih ili usporednih rima. Stihovi su Vojnovića dakle ulomci, sintaktički su nesamostalni, ili su samostalni dodatnim ekspresivnim nabojem, što je dakako slučajno zatečena semantostilemska osobina.

Uzmemo li za kriterij uzorne razdiobe strofno-rečenično raščlanjivanje funkcionalne sheme soneta 4 4 3 3, s već naznačenim daljnjim raspadanjem na samostalne pojedinačne stihove, tada u Vojnovića vidimo posve netipičnu tendenciju. Njegove se periode pokrivaju pojedinačnim stihovima ovako:

<i>Na Mihajlu:</i>	4 5 3 2	
<i>Januar:</i>	4 4 3 2 1	
<i>Carmen:</i>	4 4 2 2 2	(pravi elizabetanski sonet!)

¹⁰ Slijedeći taj jednostavni naputak Matoš je (ali poslije Vojnovićevih, Tresić-Pavičićevih, Begovićevih i Nazorovih traženja!) napisao svoje sonete, za koje u našem jeziku i držimo da su »savršeni«, i kojih je disciplinu dalje slijedio Wiesner. (A prvi svoj napisani sonet Matoš je dapače sam svrstao u svoje »burgije«!)

<i>Oni:</i>	5 3 3 3
<i>Miholjice:</i>	4 4 3 1 2
<i>Utjeha:</i>	2 3 4 1 3 1
<i>Prélude:</i>	7 2 2 2 1

Logično je zaključiti da čitav taj niz zakoračenja i prijemeta (osobito u *Na Mihajlu, Utjeha, Prélude*) remeti prestabiliranu arhitektoniku do neustanovljivih granica; katrensko-tercetska, odnosno oktetsko-sekstetska sleđena struktura postoji formalno, kao uhodana grafička razdioba, rijetko kad stvarno, kao razdioba sintaktička i semantička; postoji kao već zaboravljen tradicionalni regulativ, prema kojemu se aktualni izgled soneta određuje via negationis.

Hipotaksa kojom se u biti organizira sonetno ustrojstvo Vojnovićevih *Lapadskih soneta* odražava se dakako i u metričkoj fizionomiji pojedinih stihova. U pokušaju da svoje sonete složi po jedanaesteračkom uzorku — u nas dotad izrađenu prema dramskom stihu, a taj je pak rezultat njemačke škole — Vojnović u bilješci uz *Lapadske sonete*¹¹ upućuje na slijedeća načela:

U vezanoj italjskoj formi Soneta brojim i srokovu po uzoru svih prozodija t. j. po talijansku, vežući na ime često dva vokala u jedan prema ž i v o m e ritmu stiha u č i t a n j u. Tako su činili i naši stari pjesnici dubrovački.

Očito je da se naš pjesnik hoće približiti *endecasillabu*, stihu uostalom književnosti koju je najbolje poznao i na kojoj je bio odgojen (talijanska), zalažući se dosljedno za postupke siniceze, sinalefe, sinezeze, mjestimice i elizije (»vežući na ime često dva vokala u jedan«), ali to uz mnoge praktičke realizacije koje su »u redu« čini toliko dogmatički, da se ne obzire na slijedeće činjenice koje mu u vlastitim sonetima protuslove »teoriji«, kako to i inače u prvih pjesnika često biva:

1. Vojnović s pravom upućuje na »živi ritam u čitanju«, ali taj živi ritam ne ovisi o kontrakciji vokala, već o sveukupnim prozodijskim osobinama hrvatskoga jezika, dubrovačkog govora posebno;

2. Neka su od Vojnovićevih načela slijedili i stari pjesnici dubrovački, ali bi odviše mehanički bilo uputiti na istovrsnost slučaja; staro se hrvatsko pjesništvo ogledalo u svojim matičnim (parnim) stihovima, imajući za sobom pučko i srednjovjekovno pjesništvo, vezujući se nerijetko i uz neke muzikološki relevantne činjenice;

3. Načelo siniceze, koliko ga se god naznačivalo kao načelo, izrazito smeta na mjestima jačeg semantičkog naboja odnosno na mjestima markiranih sintaktičkih sveza; ono ne može sobom obgrliti i vokale koji su u riječi izrazito semantički potrebni; ne može obgrliti ni toliko snažne sintaktičke pauze, kakve se javljaju npr. u stihu *i šetnja, i šala*,

¹¹ *Akordi*, str. 31.

i *plandovanja*, i *lasti*; iz tog se četrnaesterca dakle zbog govornih cezura nikako ne može stvoriti jedanaesterac, pa htjelo se to i »po talijan-sku«:

4. Različiti načini realizacije *e* u silabičkom su sustavu ekvivalentni (Vojnović *ije* naznačuje kao 'je, uzalud dakle jekavizira, »monosilabizira« *ije*, za koje možemo pretpostaviti da ga je — očito pogrešno — osjećao dvosložnim).

Kratka bi demonstracija pokazala da navedeni Vojnovićevi »teorijski« nazori — uzajamno neusklađeni — ne »pokrivaju« ni same stihovne realizacije. Ponajprije udara u oči da su bar tri versa nedvojbeno dvanaesterci:

— »*Requiem aeternam!*« — — — *čuj eolsku liru*

(*Na Mihajlu*, 13)

Zar da san Slobode još ti ne da spati? —

(*Utjeha*, 10)

raspetomu Gradu prebijene hridi

(*Prélude*, 2)

Dakle »stari pjesnici dubrovački« nazočniji su izborom vrsti stiha — pa bio to i »sjeverni«, binarni dvanaesterac — negoli fonetskim nasiljem nad diferenciranim fonemima, i tek mjestimice, na mjestima manje razlikovnosti, podložnima prirodnoj sinicezi i ostalim postupcima kontrahiranja. (Ili se mislilo da je i *requiem* odn. *eolsku* moguće realizirati »u čitanju« dvosložno?!) Tu nam se osobina što upućuje na pjesničku tradiciju čini osobito važnom. Ona u ostalom pridonosi i već utvrđenoj i jasnoj ambijentalnoj usmjerenosti referencije *Soneta*.¹² Po-

¹² Budući da čitav opis *Lapadskih soneta* temeljimo kao i dosad na verziji iz *Akorda*, tj. na zadnjoj vlastitoj piščevoj verziji, zapostavljiva nam biva činjenica da u prethodnim varijantama Vojnović jedanaesteraci »dihta« navedene stihove u likové npr.:

Raspetom Gradu prebijene hridi

(»*Život*« III, 2, 41)

Il san slobode još ti ne da spati?...

(»*Život*«, II, 5, 158)

To Vojnovićevo ranije realizirano homogeniziranje jedanaesteračke paradigme soneta provodi i Mihovil Kombol u *Antologiji novije hrvatske lirike*, 1934, str. 63 (*Zar san Slobode još ti ne da spati?* —), pa Marijan Matković u izdanju *Lapadskih soneta* u PSHK knj. 55, 1964, str. 44; Matković se odlučuje i za inačicu *Raspetom gradu... u sonetu Prélude*, ibid.

Pitanje je tu, valja li dati prednost načelu jezičnosemantičke preciznosti ili prozodijske glatkoće. *Raspetomu Gradu... jednostavno je preciznije*, »objektivnije«, u skladu sa značenjem čitavog soneta: dulji oblik pridjeva i identifikacija grada (*Grad*) bliži su željenoj denotaciji negoli kraći oblik (*raspetom*) i »bilo koji grad«; *Zar da san Slobode...*, tj. naš oblik konjunktiva, kazuje dvojbu a ne »imputiranu izvjesnost« pitanja. Ali su zato Kom-

red navedenog četrnaesterca iz *Na Mihajlu* mogli bismo još uputiti i na očit deseterac u *Carmen*, 13:

— — *Bijela, plaha, nesuđena djevo*

Metričke neravnine u Vojnovića znak su očite težnje da se osobine jedne prozodijski profilirane lirike (talijanske) presađuju na drugu, ali i znak nezadovoljstva postojećim; a bit će, valjda, da su i znak nesigurnosti u vlastitim traženjima. Pišući zapravo u *idioletu*, u osobnom govoru, a na temelju dubrovačkog, Vojnović svojim sonetima *tek luta za načelom homogenizacije uzorka hrvatskog jedanaesterca*, baš kao i istodobnik Ante Tresić Pavičić, koji konačnom konstituiranju »južnog tipa« tog stiha uvelike pridonosi vlastitim *Sutonskim sonetima* i prijevodom Danteova *Čistilišta* 1893.

Sve dosad rečeno moguće je sažeti tvrdnjom, da denotacijska preciznost sa sadržajne strane a težnja hipotaksi te metrička neujednačenost sa strane izrazne uvelike smanjuju pretpostavljenu uzajamnu semantičku napetost leksema združenih u sintagmu *Lapadski soneti* — lijevo lirsko objektiviranje, desno fluidno poimanje sonetnog oblika. Jamačno bi nam se tu glede stilskog određivanja odmah mogao nadati termin: sklonost realizmu. Pa ipak, Vojnovićev je slučaj blizak onim opusima, koji su u sličnim razdobljima pomirivali značajnu inkoherentnost makrostrukturne i mikrostrukturne razine.¹³ Razvidimo li samo ugrubo neke unutrašnje (makrostrukturom obuhvaćene) sememske, motivičke odnosno tematske osobine, zapazit će se da između općenite stilske naznake (realizam) i tih unutrašnjih osobina Vojnovićevih stihova postoji jasan nesklad na relaciji (naše) imenovanje — stvarna (književna) pojava. Jer stvarna pojavnost rečenih Vojnovićevih mikrostruktura obilježena je crtama koje su u znatnoj mjeri a-realistične, pa i onda kad se makrostruktura usuglašuje (»organski« je »srasla«) s realističkim stilom ostalih tadašnjih Vojnovićevih proznih i dramskih tvorbi.

O čemu je riječ možda će zorno pokazati usporedba jednog mjesta iz rane proze *Geranium* (1878/79) i jednog mjesta iz »realističkih« Novakovih *Posljednjih Stipančića* (1899!). Oba su mjesta prolazni opis sobe, interijera. Novakov je opis s početka romana:

bolove i Matkovićeve varijante »ljepše« misli li se na ljepotu »klasičnog« soneta. »Klasičnost« je međutim Vojnovićevih soneta narušena već u kompoziciji, kao rezultat prebujne hipotakse — kako smo već pokušali uputiti — pa joj malo može pomoći provedeno ujednotičenje.

¹³ Uzornu razradu takve inkoherencije, dapače protuslovnosti makro i mikrostrukture, nalazimo u načinu na koji je Karl Eimermacher interpretirao Gogoljev *Soročinski sajam*. V. Karl Eimermacher, *Tvorba znakova i znakovna transformacija u Gogoljevoj pripovijesti »Soročinski sajam«, »Umjetnost riječi«, XXII, 1978, br. 2, str. 135—153.*

Teče godina hiljadu osamsto trideset i četvrta, a zimi je. U malenoj, niskoj, pokuštvom prenatrpanoj sobici zrak je pretopao i težak, te ga slabe Lucijine prsi udišu s očitom mukom. Tik podnožja dvaju velikih kreveta dopire svojom šiljatom kapom obla, željezna peć do samoga stropa. Na širokom borou koči se između šalica i drugog porculanskog posuđa starinska ura s glazbalom i s kukavicom; težak ovelik i okrugao stol s urezanim arabeskama od raznobojna drva okružen je sa šest tamno crvenih mekanih stolica, kanapetom i ogromnim starinskim naslonjačem u kojemu Lucija gotovo sav dan probavi. Na stolu gori u visokoj mjedenoj svjetiljci u jednom od triju rožaka nemoćno i neveselo svjetlo. Dva prozorčića s dvostrukim staklom i vrata zatisnuta su vrlo pomno kudjeljom, a zrak je u sobi još više iskvaren i nasićen isparinama s peći...¹⁴

Vojnovićevu opisu sobe prethodi dolazak Vladimira i rodice Nike »osidjelici« Gospođi Mari; tijekom posjeta Nike otvori prozor:

Pogledah i sobicu. — Sve bijaše bijelo; sve se sjalo odsjevima snježne postelje. Pukotine na zidovima bijahu kao tanki krivoljasti potezi olovke — a stakla na obješenim slikama zasjala se kao prozori kućica o zapadu sunca. Sve bijaše veselo — — — samo ura, tamo u kutu, tužila se zlovoljna što je i u njezin stan prodrla vječna radost prirode.¹⁵

Pored očitih i jasno preglednih razlika između ova dva ulomka čini nam se važnim upozoriti na najnužnije. Dok Novakov opis podliježe i vremenski preciznom određenju u prvoj rečenici, Vojnović ne naznačuje vrijeme zbivanja. (Vrijeme je »stalo« preseljenjem Mare iz Splita na Lapad, te se odvija samo kao vrijeme priče.) Dok Novak prostornometonimičkom dosljednošću opisuje sve moguće predočljive predmete što logično spadaju u unutrašnjost građanskog stana, pa ga *horror vacui* nagoni da čitav prostor napuči pojedinačnim slikama, Vojnovićev se »impresionistički« pogled odmah zadržava na najbeznačajnijem i za cjelinu prostora malo važnom detalju: »pukotine na zidovima«. I njih afektivnom intervencijom (miješanjem predodžaba) pretvara u ornament: »tanki krivoljasti potezi olovke«; a predmet nazočan u oba stavka, ura, oživljuje se u Vojnovića aktualnom personifikacijom. Kontigentne i podrobno denotirane zbiljske slike Novakove — podvrgnute uz to i strogom prostornom rasporedu — u Vojnovića se jednostavno raspršuju; njih preplavljuje i briše zrcalna svjetlost — i ona je »opisani nazočni objekt« — kojom odsajuje »snježna postelja« i »stakla na obješenim slikama«. Ta je svjetlost jače raspršena no pri-

¹⁴ Vjenceslav Novak, *Posljednji Stipančići, Iz velegradskog podzemlja*, Skolska knjiga, Zagreb 1977, str. 17—18.

¹⁵ *Geranium*, u PSHK, str. 67.

rodna svjetlost koja je naglo navrla u prostor; odraz je, što znači da mijenja prirodne oblike i njihov prostorni raspored.

Bitna je tu međutim semantička redukcija mnoštvenosti na tek nekoliko uočljivih detalja; zatim, ti detalji postaju ili apstraktan dekor (»potezi olovke«) ili metafora živo-neživo. Povijesna tmora u Novaka ište precizno i podrobno designiranje. »Vječna radost prirode« u Vojnovića ište naprotiv difuzno, afektivno interferiranje denotirane predmetnosti. Gube se prirodne protege, a pojavljuju se apstraktne protege sinestezijskog i afektivnog posredovanja. Jamačno je u čitavom Vojnovićevom opusu sličnim putom moguće ustanoviti ovakvo interferiranje pjesničkih postupaka na crti: real(istič)na slika — (apstraktna) metafora, i taj je put kao unutrašnju procesualnost djela, kao njegovo globalno funkcioniranje, moguće podvrgnuti pod opću naznaku »dezintegracija realizma«¹⁶.

Tako se na prvom stupnju u *Lapadskim sonetima* kao vjerne razglednice naziru realističke slike:

gosparski sprovod, pa ... *cvjetnom travom pase krotko stado, grobni čempresi (Na Mihajlu)*

cvijeće na crnim granama, a *po golim međam usred mrče i bora*, pa (kasnije personalizirano) *more bez valova*, zatim cijela treća kitica: *Kraj puta čekah... sve do mrtvi Lapad; na kraju, dija-loški, Ončas ti prođe... (Januar)*

naturalistički opis poznate priče (*Carmen*)

divlje ruže nad grobom, čempresi davni kraj crkvice stare, grobni hlad (Oni)

Iz crne zemlje žuto cvijeće raste, pa ophod prođe, čempres viri, (čuti je) pjev »maslinarka«, pratnja stade, ... na hrid sjednuh (Miholjice)

tvrdna hrid, rupe zarašćene vrijesom, sunčane zrake, pusti gaji kuda lovor lista (Utjeha)

Grad, mjesec (Prélude)

Realistička zasnovanost tih izdvojenih slika, njihova designativna značenja i smještenost u provjereno stvarni kontekst nama poznatog pejzaža to je veća što se jednoznačnije proteže okružjem sličnih, što se čvršće uklapa u cjelovit opis odnosno u čitav — eventualno isto-smjerno vođen — sonet. Slike su to čitljive na temelju izravne deno-

¹⁶ Usp. Aleksandar Flaker, *Književne poredbe*, Zagreb 1968, str. 39.

tativne veze ime — smisao, i kao takve se potvrđuju u mnogim, pokoja i u svim kontekstima, bez obzira na to koji naš funkcionalni stil aktualno bio posrijedi (npr. metonimije groblja Svetog Mihajla, uostalom i današnjeg groblja).

Sve navedene mikrostrukture, usuglašujući se s referencijalnim značenjem cjeline Vojnovićeva opusa, nositeljice su središnjih tema i motiva. Ali se u izričajnom procesu, u hipotaktički konstruiranim rečeničnim nizovima pojavljuje čitav niz drugačijih mikrostrukture, novih, začudnih, koje ne samo da se »tūđe« od prvih, nego se njihova referencija odnosi na posve druge, dapače i začudno pomišljene realnosti. U istom sintagmatskom nizu one se združuju na neočekivan način: djeluju metaforički. Češće su to i prave metafore.

Od šest uzroka nastanku metafore¹⁷ u Vojnovića je moguće jasno prepoznati dva, koja se za razliku od općih jezičnih procesa što vladaju ostalima vezuju uz individualni govor: afektivno sudjelovanje u predočenu svijetu i sinestezijsko poimanje zbilje. Potvrđuje nam to i sveukupni pjesnikov doživljajni fundus te njegova estetizantska usmjerenost.

Na temelju prve sposobnosti nastaje niz metaforičkih preskoka, na temelju druge međuprožimanje vizualnih, slušnih, pa i čisto glazbenih osobina jezika, nerijetko i tematiziranih.¹⁸ To znači da se Vojnovićeva metaforika temelji na slobodnijem asociranju leksičkih jedinica koje u osnovi pripadaju opisanoj realnosti, ali u pjesničkom rezultatu znače parcijalni odmak od nje; u sonetu *Prélude* dapače realna se osnova na temelju afektivnosemantički usustavljene metaforike tijekom razvitka soneta posve gubi.

Singularnim bismo, novim, individualiziranim metaforičkim iskazima u *Lapadskim sonetima* mogli označiti slijedeće nizove:

znak propela / grbove *kruni*; (*Na Mihajlu*)

sniježi cvijeće; Pod vedrim hladom *malahitnog* neba / *stislo se* more... / *vičući muklo*...; sjen s *Petke*... / što tamnim *plaštom krije*... Lapad; *Plamen-traci* / *zjenica dragih razgališe veče* (*Januar*)

posmijeh *zmijski čara*; *kužni cvijet brloga*; Sad si *Carmen* (pjesma!) (*Carmen*)

tajna *briznu*... / *šapatom slasti* (*Oni*)

cvjetnih luči: kad cvijet *žalu dođe* (*Miholjice*)

¹⁷ A. Stamać, *Teorija metafore*, Zagreb 1978, str. 66—79.

¹⁸ Sve to podrazumijeva i često isticani Vojnovićev impresionizam i simbolizam.

*gledaš tvrda hridi moja / kroz tamne rupe; pogled, što sred muk-
log boja / nečasnih dneva vidjeh planut krijesom; Kam zaječi
(Utjeha)*

*raspetomu Gradu prebijene hridi; bojnu... pjenu... s usta dižeš
/ pučino bludna; Oluja strasti; na hridi njezin cjelov pljuska;
mjesec pluta kano ljuska (Prélude)*

Premda je većini navedenih metafora, osobito metaforama prirode, podrijetlo u romantičkom pjesništvu — pa je posrijedi i stanoviti novoprobudeni romantizam romanskog ishodišta,¹⁹ ali u kontekstu iz kojega su se izgubile (ili su uminule) žarke strasti, žestoki bojevi, dramatični sunčevi zalasci i silne oluje — u novom se kontekstu, kontekstu *Lapadskih soneta*, one organiziraju bilo kao odmak od precizno motrene a hipostazirane realnosti, bilo kao glas novog senzibiliteta, osobito u sferi erotike i nekih mitoloških sadržaja.

U svakom slučaju, Vojnovićeve singularne semantičke preinake na razini mikrostruktura iznutra truse i olabavljaju makrostrukturama iskazanu objektivnost; kadšto joj i protuslove. Globalne slike *Lapadskih soneta* naime pune su semantičkih napuklina, i one posjeduju samostalnu pjesničku valjanost; obogatile su time mogućnosti (tadašnjega) hrvatskog pjesničkog standarda.

Ti trenutni pomaci u funkciji — neočekivan izbor drugog imena za pojedinačan sadržaj unutar homogenog denotacijskog polja — kadšto se međutim osamostaljuju do te mjere, da više nije moguće govoriti o pukom »služenju metaforama« u tekstu inače usmjerenu na objektno prikazivanje. Znakovna transformacija završava na dva načina, bilo otvaranjem i osiguravanjem novog konteksta što ga je provocirala jednom nastala metafora, bilo mikrostrukturnim udvostručavanjem metaforičkog procesa. Prvi će nas problem dovesti do konstatiranja alegoričnosti, drugi do ustanovljavanja apsolutne metafore. Oba se postupka očituju u dva posljednja soneta, *Utjeha* i *Prélude*, napisana 1898.

Utjeha započinje slikom hridi koja *gleda*, pa njezinom tvornom metonimijom *tamne rupe zaraščene vriesom*. »Gledati kroz tamne rupe«, to asocira na slijepu osobu kojoj pripada radnja gledanja; riječ je o asociranoj osobi i zato, jer se početna (atipično lirski) situacija uvodi dijalogom, ne izlaganjem. Posrijedi je dakle razgovor sa slijepcem. Ali se sonet i nadalje razvija »prirodnim« dodavanjem obavijesti o *hridi*, metonimiji *Grada. San Slobode*, s dalekom političkom aluzijom (propast Dubrovnika), zadnji je atribut — uostalom mjesto emotivnog klimaksa — izrečen u sferi opće objektivne referencije. Jer se asocijacija na slijepca odjednom probija do razvijene alegorije:

¹⁹ Usp. Frano Čale, *O romantičkom porijeklu »subjektivno-lirskog« postupka u Vojnovićevu stilu, op. cit. str. 323—357.*

*Ah! zbori, viči, psuj, iščupaj vlasi,
s groznog čela...*

a u slijedećem stihu i nominira kao slika pripadna mitu o Edipu: *Edipe stari*.

Ali se koncizna alegorija ne razvija do punog značenja, pogotovu ne do značenja što mu ga je kasnije pridala psihoanaliza. Sonetom se asocira samo modelno značenje — Edip je ostao slijep — ne i čitav mit: uzrok odnosno kakva epizoda, kao postaja na Edipovu putu nakon samoosljepljivanja. Sličnosnim nam relacijama nije moguće ustanoviti gdje je tragička krivnja, tko je Laj a tko Jokasta, i koga je to »u tekstu« zapravo Edip ubio: *san Slobode*? Ali je »sloboda« tradicijom i jezikom odviše »ženski« konotirana a da bi je se moglo dovesti u vezu s, recimo, ubijenim Lajem, načelom kralja i muškarca. Sličnosnim nam relacijama nije moguće ustanoviti ni daljnje situacije, tj. slijedi li prizvani Edip putove svoje daljnje lutalačke sudbine: luta li s Antigonom, boravi li u svetom gaju Eumenida, je li u dodiru s Tezejom i Atenom, kune li sinove zavađene radi vlasti. Alegorizirani Edip u funkciji je trenutnog bljeska imena, on je nesročno viđenje jedne jedine moguće sličnosne protege — rupa u hridi = slijepe oči u mitskog junaka — i kao takav vazda pripravan za povratak na početnu sliku hridi. Paralelnost sadržaja uključuje i njihovu uzajamnu izraznu svodljivost, prema načelu komutacije. I ta se mogućnost realizira romantičkom metaforom: *Kam zaječi*, radi završne kode sonetne forme, radi završnog »akorda« (u istoimenoj knjizi), kojim se obavlja preobrazba živoga u neživo, tj. oživljuje se priroda. Ali ta oživljena priroda nije više romantični beskraj, već uočljiv i tvaran fragment zbilje.

U sonetu *Prélude* postupak je istovrstan ali složeniji i semantički znatno opterećeniji. Pogled na *raspeti Grad* i njegove *prebijene hridi* otprve se nadaže kao jasna alegorizacija Kristovom mukom. *Pučina bludna* daljnjim se kontekstom prepoznaje kao metafora Mandaljene pokornice — ne bez posredništva manirističke i barokne hrvatske poezije — pa se alegorija razvija do njezina preciznog izlaganja. Ali se potom naglo u pridruženim stihovima:

*Grješnica 'l vječna, što je U a l o m zovu,
i sada hini, laživica stara.*

uvodi nova alegorija, mit o Afroditi koja izranja iz vala, iz *pučine bludne*. Tako se u sememu Val, metonimiji ljepotne i grešne božice ljepote, otkriva smisao zajedništva Grada i mora. Pljuskanje valova o hridi Mandaljenin je i Afroditin cjelov. Ali onda, posve iznenada, naznačen i grafički (nizom povlaka između 13. i 14. stiha) dolazi jasan kontekstualni rez:

Urh Grada mjesec pluta kano ljuska.

Slika Grada, ali u posve drugom okružju. To okružje estetizirana je jezična metamorfoza. Pridruženi *mjesec* doduše usklađuje se s pejzažem grada. Ali je taj *mjesec* dalek funkciji označavanja ili širenja prvotnog, prirodnog okružja, unutar kojega bi se u stvarni kontekst mogao smjestiti i mjesec i raspeti Grad. Za razliku od prethodnog soneta, u kojemu se završna metafora vraća ishodištu, u *Prélude* se *mjesec* na temelju sličnosti oblika eksplicite uspoređuje s *ljuskom*. Ali se ne eksplicira samo mogućnost uspoređivanja (sintaktičkim tropom poredbe) već se eksplicira i (obično u poredbi implicirano) tertium comparationis, *pluta*. I baš taj suvišak eksplicitnosti odvodi cijelu poredbu u suprotnom smjeru. *Mjesec pluta*, to uključuje sveobuhvatnu metaforu svemirskog prostora (=more/voda), a *ljuska pluta*, to uključuje stvarnu minijaturnu sliku vode na kojoj pluta kakva ljuska. Te dvije prostorno i semantički nesročne slike, tumačljive na prvom stupnju metaforizacije, stapaju se u riječi *pluta*. Ali ona, zajednička obim slikama, djeluje kao mjesto apsolutne metaforizacije, pri kojoj se više ne pomišlja, niti je moguće pomisliti, na kakav stvarni kontekst. Ljepotna slika, zaigrana ponad svega, čista čestica teksta. I Vojnovićev najljepši stih uopće.

Transformacija semantičkih struktura — neprestano prizivanje jezikom novih značenja — svjedoči o dinamiziranoj pjesničkoj mašti. Ona se više ne zadovoljuje evidencijom pripadnom objektivnom pjesništvu, nego se upućuje područjima referencije koja su kadšto — kako je to u *Prélude* — čista suprotnost poljima denotiranima makrostrukturom. Obavijesno ustrojstvo, koje računa sa stvarnim kontekstom, ustupa mjesto semantičkom ustrojstvu, što se temelji isključivo na jezičnim relacijama. A one umnogostručuju izgled zbilje, pridružuju joj nove likove, nikad dotad pomišljene.

Postupna eliminacija sema koji u danim jedinicama učvršćuju relaciju izraz — (označena) zbilja, put je što će ga programski slijediti tek modernitet u književnosti dvadesetog stoljeća. Tomu će se pridružiti i spajanje nesročnih, često i disparatnih mikrostrukture s obzirom na predmetnu zbilju. Ali začetke toga stila — bar u hrvatskim prilikama — moguće je naći i u Vojnovića. Jamačno je to razlog s kojega su ga (arbitrarnim kritičkim činom) svrstavali u jasne preteče moderne.

U našega pjesnika naporedo postoji ljestvica stupnjeva osnovne semantičke relacije ime — smisao, od točke njihova izravnog poklapanja u identifikaciji do točke krajnjeg razvrnuća. Biljna motivika čest je poticaj takvoj transformaciji, pa ćemo uputiti na tri stupnja njezina prikazivanja:

Na prvom stupnju stoji realistička floralna slika, imenovana svojom *vrstom*, smještena u slično semantiziran kontekst: *čempres*, *miholjice*, *mrča*, *bor*, itd. a u okružju lapadske vegetacije.

Na drugom stupnju nastupa metaforizacija, što će reći i promijenjen semski raspored označenih designata, koji se međutim imenuju *rodom* (ne više vrstom): *smiježi cvijeće, kužni cvijet brloga, cvijet žalu dode, itd.*

Na trećem je stupnju biljni motiv već detalj pripadan svekolikoj flori: *crne grane, vlast dubova* (stabala), *ljuska* (odvažno metaforizirana *plutanjem*) itd.

Takav put apstrahiranju zbiljski aktualnih sema i zadržavanju onih najnužnijih, sve do ornamenta, put je umjetnosti secesije, osobito na relaciji živo — neživo odnosno neživo — živo.

Valja međutim napomenuti da se i nekim drugim osobinama *Lapadski soneti* približuju baš takvoj označnici:²⁰

Motivika. Već sam izbor biljnog svijeta svojom naravi predstavlja bijeg tadašnjeg esteta iz industrije u prirodu. U Italiji se, drugoj Vojnovičevoj kulturnoj domovini, secesija dapače i zove *stile floreali*. Za razliku od simbolističke kompaktnosti motiva, teme i (simbolski posveopćene) ideje, u secesionista Vojnovića biljni su elementi osim u *Miholjicama* raspršeni, upravo porazbacani po predočenu kadru predmetne zbilje i njegovu jezičnom odsliku. Uostalom čitav naš analitički postupak — koji hoće svjedočiti o »dezintegraciji realizma« — najočitiše se pokazuje na biljnim motivima.

Tematika. Neobično se značajnom čini jukstapozicija mitskih predodžaba i alegorija iz različitih pa i disparatnih kultura. Glede (nerazvijenog) mita o Edipu u sonetu *Utjeha* već je bilo riječi. Edip i dubrovačke hridine! U *Prélude* se prije završne metaforizacije spajaju u istom tematskom (erotičkom) kompleksu novozavjetna, kršćanska Marija Magdalena i »grčki« Val, Afrodita. U *Miholjicama* se u okružju katoličkog groblja asocira i Leta, rijeka zaborava: ... *cvijet žalu dode* ... A u sonetu *Na Mihajlu* u istom stihu supostoji citat iz katoličkog obreda i metonimija glazbe iz grčke mitologije:

— *«Requiem aeternam!»* — — — *čuj eolsku liru*

Erotika kao tematizirani kompleks daljnja je secesionistička opsesija *Lapadskih soneta*. U *Carmen* se ona manifestira tijekom čitave »sonetizacije« priče, sa simbolskim zaključkom koji podrazumijeva i tekstualizaciju (*Sad si Carmei evo!*), a u *Prélude* se spomenuta Mandaljina i Val nalaze »na istom poslu«: zapljuskuju Grad, otkrivajući se svojim najsvojstvenijim, erotičkim značenjem. I Edip uostalom — premda jasnije tek u našem stoljeću — alegorizira bliskovrsni kompleks.

Nije bez značenja ni prodor metafizičkih sadržaja, što ga u to doba (1891) eksplicite izriče na primjer Leskovarova pripovijest *Misao*

²⁰ Cf. Endre Angyal: »*Lapadski soneti* prepuni su secesionističkih motiva, secesionističke atmosfere.« — *Pitanje hrvatske secesije*, »Croatica« VII, br. 7-8, str. 42.

na vječnost. U Vojnovića se ti sadržaji okupljaju oko smrti (sprovod, groblje, *mrtvi Lapad, mrtvo Ljeto, zadnji dah Aprila, sudnji danak*, itd.), te oko povijesti (davno doba *kad je Knez još vladao, raspeti Grad*, itd.)

*Dekoratívni jezik.*²¹ U označivanju Vojnovića secesionistom nije presudan samo sonetni oblik kao kompozicijsko načelo. Važnu ulogu igra i plošna, grafička, ako se hoće i likovna prezentacija pojedinih tekstovnih česti. Neobično bogata igra pravopisnim znacima (točke, različito funkcionalizirane povlake, apostrofi, uskliknici, upitnici, rezovi unutar stihova), zatim iskorištavanje tiskarskih tehnika (spacioriranje, ravnomjerno i dosljedno izvlačenje prvih stihova kitica za određenu dužinu), simbolističko pisanje velikih slova i ondje gdje to ne pridonosi »simbolizaciji«, sve su to izvanjski znaci za onu novonadšlu potrebu umjetnosti — koja se u to doba »prva oslobodila«, veli Rilke — potrebu što se javila najprije u likovnome (dekorativnost, primjenljivost, sučeljavanje ograničenog elementa i jednolične plohe), ali je, kako vidimo, i u pisca *Lapadskih soneta* našla svoga pristašu. Jamačno bi u Vojnovića apsurdno bilo iskati zastupnika »demokratizacije umjetnosti«, u ime koje su se u likovnosti i pojavili postupci koji je hoće »primijeniti«: željezni tulipani na postajama pariškog metroa. Prije će biti da je Vojnović — estetizantski »antinaprednjak« — pojurio za svojim vremenom, točnije: za jednom od njegovih pomodnih (danas bismo rekli i ljepotnih) dekoracija.

Svi navedeni postupci — koji samo podupiru temeljnu (ne)stročnost *Lapada* kao zbilje i *soneta* kao umjetnosti — kvalificiraju Vojnovićevu liriku kao autentičnu *secesijsku tvorbu*, i valjalo bi jednom odvažno reći kako je Vojnović, prethodeći u tome i Begoviću i Vidriću, naš autentični secesijski pjesnik. Jamačno bismo prihvaćanjem te spoznaje morali ponešto korigirati i opću sliku hrvatske moderne i njezinih teorijskih zásada.

²¹ Cf. Hans-Ulrich Simon, *Sezessionismus*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1976, str. 101; uopće, čitavo poglavlje *Konstituenten des Begriffs in literarischer Kunst*, str. 100—136.