



Croatica XIX (1988) — 29 Zagreb

Izvorni znanstveni članak

Ante Stamać

TRADICIJSKI OKVIR »JAME«

UDK 886.2-1



Jamu I. G. Kovačića suodredilo je nekoliko tradicijskih kompleksa. Među njima se ističu: izbor jampskog jedanaes-terca, šestostiha, te referencija koja mjestimice podsjeća na Danteovu.

I.

Tradicija nikada nije jedna, i posve određena. Njih je baš koliko i mogućih tipova ostvarenosti kakva davnijeg književnog iskustva u aktualno nastajućoj književnoj tvorbi. Ti tipovi — pobrojivi eventualno na temelju idealne, sustavno pisane povijesti književnosti — u danoj se prigodi kritičke analize, s obzirom na djelo »pred nama«, svode na skupinu relevantnih razlikovnih značajki što ih analiza u svojoj intenciji ima za cilj. Ostale, u istoj prigodi neaktualne odnosno povijesno neproizvodne, zanemaruju se, nerijetko i odbacuju. Zato, kad ustanovljujemo kakvu tradicionalnu zasadu — u konkretnom slučaju posve određen tip stiha, strofne organizacije, poretka zbivanja u djelu, konačno i obuhvatna smisla — istodobno pomišljamo i na zasade koje su neaktualne, ali pomišljive. To su tipovi stiha koji se svjesno zanemaruju, strofna ili stihička organizacija koja nije na djelu, poredak zbivanja koji bi s obzirom na prethodnike mogao biti i drugačiji, smisao koji se očito ne nalazi u sadržajnoj podlozi. To istodobno znači: ne samo da se ostvarenom strukturom ignoriraju takovrsne neaktualne zasade, nego ih se promišljeno zaobilazi; prešutno ih naime osporava sam pisac, ako je dakako kompetentan znanjem ili intuicijom.

Ustanovimo li u vezi s *Jamom* stanovite tradicionalne zasade, one su nam nazočne koliko svojom jezičnom tvornošću toliko i posredničkom ulogom znanih zâsada koje se vide u »negativu«, koje igraju ulogu mogućeg poziva na negativni postupak, koji je aktualno izbjegnut: stanovite bi poetičke premise morale biti na djelu, ali nisu; ili bi na djelu bile mogle biti, ali su zbog takovrsna aktualnoga (piščeva) izbora bile svjesno potisnute. Dakako da smjer ovakve analize, koja implicira načelo teorijske nazočnosti *dvojstva actualitatis in praesentia et/sive absentia*, podrazumijeva i prethodno utvrđenu činjenicu da je pisac iznimno svjestan stvaralac; ne piše on što mu god padne na pamet. I to zato jer ga vodi vlastita istina i njezin jasan jezični izgled. A *očitosti istine*, na čemu radi svako veliko djelo, *ne pridonosi nereflektirano zdravlje svega sa svačim*.

Uvelike je to jasno osvrne li se analiza na Goranovu liriku i prozu: one su pri oblikovanju *Jame* očito igrale ulogu »negativne tradicije« koja je, poslužimo se Lotmanovom riječju, »prešla u fon«, u pozadinu. Skup lirskih i narativnih struktura koje su bile otprilike na prosječnoj vrijednosnoj razini svoje epohe (sve ako ih je kritika dosad iz sentimentalnih i drugih razloga ponešto precjenjivala), Goranove su pjesme i priče susrećište nekoliko tradicijskih tijekova hrvatske književnosti. Pobojiti ću pet najuočljivijih, onih uostalom koji i tvore hrvatski pjesnički

standard četvrtog desetljeća.¹ A svaki od tih pet tijekova posjeduje vlastitu tradicijsku opterećenost.

Prvi, lirika u koju je prodro supstandardni govor s analognim »besjedovnim« (Slamnig) i akcenatskim stihom. Lirika je to razbojljena srca, lirika intimistička, a iz potencijalne je u stvarnu estetsku proizvodnju stupila 1931. zbirka koje se mahom i zovu *Lirika*. Npr. Tadijanovićeve (1931), Cesarićeve (1931), te Hitrec-Kovačić-Jurčićeva (1932). U ovoj posljednjoj I. (G.) Kovačić ima 19 pjesama.

Drugi tradicijski tijek jest pjesništvo na kajkavskom i čakavskom, koje se u to doba iz prezrene podređenosti (»dijalekt«, »regionalni izraz«) stalo uzdizati do vrhunskih pjesničkih tvorevina. Kajkavski je doduše u Galovićevoj, Domjanićevoj i Prpićevoj lirici živio i u trećem desetljeću, kao nekakva pod-struja, čakavski je međutim probuđen tek Jelenovićevom i Petrisovom antologijom iz 1934. Kasnije, u trendu »vanshajanja« (Kuzmanović), nastaje Goranova postumna zbirka *Ognji i rože*; čakavski stihovi Pere Ljubića, kajkavski Nikole Pavića; neposredno pred rat vrlo značajna *Govorenja Mikule Trudnega* Marina Franičevića; Nazorove čakavske pjesme. Sve je to afirmiralo alternativne jezične kodove, kodove koji su, već izabrani *pored* standardnoga štokavskog, implicitna kontestacija. Premda omeđene komunikacijske rasprostranjenosti, oni su već iz aspekta metajezične svijesti govorili o autentičnosti istini htoničnih nevolja.

Treći se tradicijski tijek pojavio kao pokušaj da se pjesništvo utemelji na starijoj i najstarijoj hrvatskoj književnosti i njezinim sadržajima, o čemu su rječito posvjedočile baš Krležine *Balade Petrice Kerempuha*, ali i znatan broj pjesmotvora uvaženih pjesnika toga razdoblja (Ujević, Nazor i dr.).

Četvrti, prodor štokavskog ali književno supstandardnog usmenog stiha iz pučkog i narodnog pjesništva, koji se iz pisane književnosti bio izgubio još nakon Luke Botića i Ivana Despota, a nove je poticaje dobio baš oko 1939, npr. u ranoj lirici Šime Vučetića. Time je doduše nagoviještena i štetna kasnija folklorizacija pjesništva u lirici NOB-a.

Peti je tradicijski tijek »antitradicija«: kriptonadrealizam Drage Ivaniševića — filološki još uvijek bez čvrstih dokaza — te novi glas Jure Kaštelana, koji je *Crvenim konjem* među prvima u nas estetički ozbiljno realizirao načela nadrealističke poetike, dakle idiolekta, ima li se na umu temeljni zahtjev nadrealizma: psihički automatizam. Ali sa značajnom »stvarnosnom« korektu-

¹ O razlozima i širem kontekstu u kojemu se taj standard oblikovao usp. moju raspravu *Pjesništvo između oblika i govora*, u knjizi *Kritika ili teorija?*, izd. »Revija«, Osijek 1983, str. 93—101.

rom: posrijedi je vidljiv odgovor »iskošenim jezikom« na pomake u akutalnoj povijesnoj zbilji.

Svih tih pet tradicija unutar kojih se odvijala standardizacija hrvatske lirike do 1940. i oko nje oblikuje se kao potreba govora o *zemlji*. Baš kao što hrvatski likovni umjetnici toga doba polaze od izravno oslikane zbilje tj. od ikonički vjernog prikaza stvarnosnih društvenih odnošaja u izabranu kadru zbilje — pa se programski i nazivaju imenom umjetničkog pokreta: *Zemlja* — i pjesnici su zapravo *zemljaši*, izražavajući to »zemljaštvo« lirskim govorima koji su, taksonomijski, upravo bili navedeni. U bliskoj nam Sloveniji kršćanskosocijalistički personalist Edvard Kocbek — a upravo je on dulje vremena boravio u Hrvatskoj, u Bjelovaru i Varaždinu — objavljuje svoju prvu knjigu začudo pod istim naslovom: *Zemlja*. Kao da su pjesnici intelektualni bezemljaši; osjećaju njezin, zemljin, zov s napuštenosti. Doba je to, ustanovili su historičari književnosti (npr. Šicel), »sintetičkog realizma«.

Premda i sam jedan od sudionika u takvu kolopletu lirskih govora — doduše tek sa statusom darovita mlada pjesnika koji neobičnom marljivošću radi na vlastitoj književnoj kulturi, ali, kao haesesovac, i na registriranju svakovrsnih narodnih i društvenih zadaća — Ivan Goran Kovačić u *Jami* ozbiljuje zasade posve drugačije tradicije. Njegova preobrazba za prvih dana rata, preobrazba ljudska, socijalna, intelektualna, nacionalna, dakako i pjesnička, *arbitrarnim izborom pjesničkog koda* ostvaruje mogućnosti posve drugačije zamisli odnosa pjesništva i zbilje; dakako i pisanja u cjelini. Bezobličnosti i bezobrisju svijeta sučelio je »kristaliziranu« formu. *Jama* svakako pretendira na formalno savršenstvo, na *opus* što ga usvojenom *ars* gradi klasični *artifex*. Njezina *skladnost kao intencija* taložina je pjesničkog sačinjanja mnogih stoljeća.

II.

Izbor jampskog jedanaesterca — ekvivalenta talijanskom endecasillabu, njemačkom petostopnom jambu i engleskom jampskom pentametu — u Gorana nije ni iznenađan ni neočekivan. Ostavimo li po strani njegovu prevodilačku djelatnost, tijekom koje je morao rješavati i to versifikacijsko pitanje (pa to objašnjuje »izvana« njegov autorski izbor), valja konstatirati da se naš pjesnik tim stihom već bio izražavao u petnaestak što kajkavskih što štokavskih pjesama.² Načelo mu je tu dakle akcenatsko-silabičko, za razliku od mnogih pjesama temeljenih na drugačijim

² Na primjer, sve u SD IV: *Smirenje, Mlad seljak boluje u gradu, Prezrela jesen, Noćni vlak, Leševi putuju, Bjeline, Naša sloboda, Pilat, Jasan dan, Samotno drvo*, ciklus *Četiri meštra* (djelomice).

načelima (akcenatskom, besjedovnom, silabičkom). Valja pritom uputiti i na dosljedna matoševska rješenja u ciklusu *Četiri meštra*,³ s vještim igrama kataleksije odn. alternacije sroкова, te na glasovitu pjesmu *Leševi putuju*; ona je, značajno i za našu temu, napisana neposredno prije *Jame*. I baš ta raznolikost sroka, igra kataleksijom, s druge pak strane stanovita stihotvoračka neuglađenost i ritmička nesigurnost unutar stihova — ta česta osobina hrvatskih pjesnika višenarječnih kompetencija — razlog je s kojega dosta lako upada u oči: jampski su jedanaesterci u *Jami* znatno homogeniji, srokovu su mahom baritonski (ženski), a za dominantu imaju cezuru nakon petog sloga. To jest, dijele se na članké 5 + 6. Realizirana je najsavršenija, »domaća« inačica jedanaesterca. Spoznaja je to na versifikacijskoj razini do koje je praktički bio došao i koju je ostvario Kombol prevodeći *Božanstvenu komediju*.⁴ To znači: stih *Jame* realizacija je čiste, homogenizirane jedanaesteračke paradigme (osim, dakako, dijela X. pjevanja). Konačna je to postaja u tradiciji hrvatskog pjesništva na putu od silabičkog, talijanizirajućeg Vojnovićeva jedanaesterca u *Lapadskim sonetima*, preko akcenatsko-silabičkog a bez obvezatne cezure u Begovića, Tresić Pavičića i Matoša do, rekosmo, Kombolova prijevoda.

Postoji mogući pozitivistički krug objašnjavanja: prema jednom usmenom Tadijanovićevom kazivanju Goran je osluškiavao Kombola. Učeni je profesor hrvatske književnosti znao naime za prvih ratnih godina kazivati mladome pjesniku čitave partije svoga prijevoda. To izvanjsko objašnjenje uvodi međutim i ono unutrašnje: *Jama* je homogeniziranom jedanaesteračkom paradigmom djelomice simbolizirala i sadržaj predloška, tmurni svijet *Pakla*. Dosljednost talijanskog velikana bila je — si licet parva — iste vrsti u kojoj se htjela naći i poetičkom sviješću samoga pjesnika potvrditi i dosljednost pjesnika *Jame*.⁵

³ I. G. Kovačić, *Sabrana djela*, ur. D. Tadijanović, sv. IV, Zagreb 1983, str. 253—256. — Kao kajkavski pjesnik, Goran svojim prethodnicima i učiteljima (»meštrima«) drži, očito je iz referencije, Matoša, Galovića, Domjanića i Krležu.

⁴ O tom sklopu pitanja, uopće o interferiranju versifikacijskih sustava u pojedinim pjesničkim opusima, pa i u Goranovom, vidi obilno razasute a iscrpne i utemeljene analize Marina Franičevića.

⁵ Češće spominjan Goranov odnos prema Danteu istraživan je tek u zadnje vrijeme. Većina je komentatora *Jame* upućivala tek usput na usporednicu. Tako čini i Zdenko Lešić, pisac nedavno objavljene i dosad najjezgrovitije monografije o Ivanu Goranu Kovačiću (izd. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1984). Usput rečeno, znatan se broj tvrdnji u ovoj kratkoj studiji može naći i u Lešića. Dakako, s drugom intencijom i drugačije kontekstiran. — Iscrpno je na temu Goran — Dante, potaknut svakako temeljitom Čaleovom i Zorićevom pretragom u do-

Pa ipak, to nije dovoljno da Gorana oglasimo talijanskim učnikom, kakvima se mogu činiti baš Vojnović, Begović i Tresić Pavičić; dakako, i Nazor. Od tzv. »uzora« prije bi mu se mogli pripisati engleski. Izbor jedanaesteričke paradigme izbor je, u tradiciji hrvatskog pjesništva, takve mikrostrukture koja, tek prilagođena jezičnom sustavu, na najdramatičniji način dovodi do unutrašnjeg strukturnog sukoba. Napetost je to estetskog ideala, ljepotnog oblika, i prikazana sadržaja; borba za osobni spas u tvorbi, estetsko objektiviranje strahotne zbilje.⁶

I dok je izbor jedanaesterca obavljen na temelju Goranu recentnih, dvadesetostoljetnih povijesnih silnica hrvatske poezije, izbor strofičke organizacije drugačijeg je statusa. Goran je naime *Jamu* mikrostrukturirao posve određenim tipom kitice. Posrijedi je osobita vrst sestine, *sesta rima*, sa shemom srokova *ababcc*, u nas poznata mahom iz hrvatskih baroknih spjevova.⁷ Međutim, za razliku od tipa stiha, kitica ne pruža dokaza o osobito dinamičnoj borbi oko sklada: ona je u trajnoj pohrani tradicije. O tome veli Pavao Pavličić, koji se tim problemom iscrpno pozabavio: »U Goranovo je doba hrvatska književnost već konglomerat u kojemu signale o žanrovskoj pripadnosti djela ne treba više tražiti na razini metričkoj, nego prije na razini poetičkoj.«⁸ To bi značilo: Goran bi bio daleki potomak poetičkih i sadržajnih pretpostavaka davnih spjevovala! Dilema je tu jasna:

Ili je Goran izabrao sestinu iz metričkih, ili iz poetičkih (a to će reći i intertekstualnih) razloga. Dadne li se prednost prvoj pretpostavci, posrijedi je svjestan izbor na temelju piščeva poznavanja nekih postupaka, pa i njemu recentnih i bliskih. Dadne li se pak prednost drugoj, posrijedi bi bila uronjenost u dulji tradicijski tijek, a naš bi pjesnik bio davni potomak dubrovačkih spjevalaca.

datku Danteovim Sabranim djelima, govorio Jure Kaštelan, i inače jedan od najboljih poznavalaca Goranova djela; usp. *Goran i Dante*, u zborniku *Dante i slavenski svijet*, knj. I, JAZU, Zagreb 1984. Kaštelan je ukratko naznačio cio raspon problema: od pozitivističko-komparativistički snimljenih podataka do poetičkih problema. Podaci na koje se oslanja naše izlaganje u tom su smislu poznati, ali neki i nisu.

⁶ Na taj su problem upućivali u svojim radovima o Goranu redom: Marko Ristić, Ivo Frangeš, Zdenko Lešić.

⁷ O tome piše Svetozar Petrović: »Nazivom *sestina* (ili *sesta rima*) zovemo još jedan talijanski pjesnički oblik, talijansku epsku strofu... (...) Ta je sestina dobila u hrvatskoj književnosti veoma izrazit oblik i funkciju... doživljuje i neke od najvažnijih svojih upotreba, u Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga* i u *Dervišu S. Đurđevića*, i otad je ona karakterističan oblik hrvatske duže pjesme, kraćeg spjeva, poeme.« — Usp. Škreb-Stamać, *Uvod u književnost*, 1983, str. 403.

⁸ *Sesta rima u hrvatskoj književnosti*, Rad JAZU 380, poseban oti-sak, Zagreb 1978, str. 192.

I jedna i druga solucija može navesti svoje argumente:

S jedne strane, Goran je u neposrednom dodiru s Nazorom, koji je u tom strofnom obliku napisao neobično popularan spjev, *Medvjed Brundo*. A tim su oblikom pisana i stanovita djela stranih književnosti, pogotovu engleskog jezika. Njega je Goran poznavao, prevodio je u sestini npr. Wordswortha i Poea, s francuskog Hugoa. Okušao se dakle kao prevodilac sestine.

S druge strane, naš je pjesnik kao književni novinar bio upućen u očitu renesansu starije hrvatske književnosti, bilo posredstvom njezinih zagovaratelja Fanceva, Kombola i Ježića, bilo u skladu s tadašnjim potrebama trenutka. A što da se dulji, struktura baroknih epova uvelike je u skladu s autentičnom mišlju katolika. Goran to doduše u »gorljivom« smislu nije bio, ali ni odgoj ni naobrazbu nije moguće zatajiti.

Blisko je međutim razumu da je, baš kao i Kombol glede jedanaesterca, duhovni vođa pri izboru sestine bio Nazor. Goran i Nazor uostalom nisu samo jedna važna povijesna anegdota; nisu samo suputnici u krhkoj lađici na Kupu; povezani životno vjerojatno dublje nego što se sluti (ili štuti!), jamačno su bili povezani i književno, više no se zna iz obostranih zapisa i poznatih podataka.

Ako je to istina,⁹ Nazorov bi se utjecaj na *Jamu* pokazao važnijim no što se dosad mislilo. Bio bi on ne samo učitelj u pjesničkom obrtu, što je poznato, nego i duhovni inspirator Goranove lirike zadnjih godina života. A na nekim značajnim mjestima obaju opusa moguće je naići na slične leksičke, sintaktičke i semantičke izbore.

III.

Nakon Kaštelanove pretrage¹⁰ razvidna je dantološka problematika koja se očituje u vezi s *Jamom*. Goranov je spjev uvelike uronjen u struju nemilih voda što šume iz *Pakla* velikog Firentinca. Pritom se kao najvažniji očituju aspekti izvanknjiževni, tj. oni koji zahvaćaju u kulturološku osnovicu zbilje, i tek donekle aspekti unutarknjiževni.

Što se tiče izvanknjiževnih aspekata, oni su u najtješnjoj vezi sa spomenutom blizinom Kombolu i Nazoru. Osluškujući Kombolov stih Goran je stekao uzorak vlastite unutrašnje auskultacije.

⁹ Odnos Goran-Nazor, mimo površnih podataka historijske naravi, zaslužio bi kakvu poštenu disertaciju; odnosno, monografiju koja bi uzimala u obzir prvenstveno poetičke strane obaju opusa.

¹⁰ V. bilješku 5.

Osluškujući pak Nazorova izlaganja, proučavajući uostalom Nazora, Goran je mogao steći sliku u kojoj se preklapa živa zbilja prvih ratnih godina i vlastiti svijet fantazmagoričnih vizija.

Prijateljujući s Nazorom, morao je biti »u toku« s njegovim provjereno dugogodišnjim radom na Danteu. Taj je rad u Nazora započeo još 1915, manifestirao se triptihom *Dante* iz 1922, a upravo 1943. kulminirao objavljivanjem *Pakla*. Ironijom povijesne zbilje Nazor je već čitavu godinu borac narodnooslobodilačke vojske, a fašistički se režim diči baš prešutnim, književno posredovanim, Nazorovim zgražanjem nad njim. Jer prevesti *Pakao*, pa i čitati ga, znači preklopiti svoj svijet, vlastitu zbilju, sa svijetom što ga je tako neutaživo denuncirao veliki srednjovjekovni vidjelac. O tomu svjedoči i Nazorov govor u Topuskom od 5. veljače 1944, pod naslovom *O mlitavcima na zemlji i u paklu*. Nazor upravo Danteov *Pakao* uzima za objasnidbeni model koliko zbilje toliko i nekih njezinih reprezentanata. Dante među partizanima, kao moralno zrcalo! Veliki pjesnik dakle kroz Danteovu vizuru motri svijet; mladi prijatelj, u toj zgodi već davno mrtav, jamačno je na neki način morao bar sudjelovati u Nazorovoj snimci. Ona je svakako različita, dapače obratna no što je snimka hrvatskog pakla u spomenutom triptihu *Dante*.

Pa i posljednji Goranov objavljeni tekst prije odlaska u borbu i smrt upravo je enciklopedijski pisan tekst *Dante Alighieri*,¹¹ što nam je pouzdan dokaz da je mašta istodobnog pisca *Jami* opterećena koliko referentnim područjima kozmičkog rasporeda ljudskih dobrota i zala, toliko i versifikacijskim i kompozicijskim pitanjima.¹²

Postoji međutim i niz stihova odnosno semantičkih mikrostruktura u kojima se očituje sukladnost jezičnih izbora odnosno impregnacija mentalnog ustrojstva našega pjesnika svijetom *Pakla*. Filolog će otprve danteovskom proglasiti arhetipsku sliku

*Jer do pojasa svi su bili goli
I tako nagi oči su nam boli.*

Ili pak stih:

Sav pako jeknu jezivo u tami

kojim se i jama i svijet oko nje eksplicite nazivaju paklom.

Referencija mnogih iskaza u *Jami* referencija je mnogih iskaza u *Paklu*. Premda je na tu činjenicu u posljednje vrijeme ukazao skup »goranologa« iz 1983, čini se da nije dovoljno na-

¹¹ *SD II*, str. 251—255.

¹² »Nije li značajno«, piše Dragutin Tadijanović u bilješci uz tekst (*SD II*, str. 470), »da je Goran 1942. godine proučavao Dantea i o njemu objavio posljednji svoj članak?«

glašeno kako se vizura *Jame* poklapa s vizurom *Pakla*, kako *Jama* baš kao i *Pakao* sugerira da njezina slikovitost pripada općoj kozmološkoj slikovnosti ljudskoga pada ali i otporne snage, te da je moguće govoriti i o kreativnoj polemici sa spomenutim Nazorovim *Danteom* iz 1922, o polemici koju s Goranova stajališta možemo otprilike svesti na tvrdnju: ipak je nadošao autentični hrvatski pakao, on postoji, i kao imaginacija i kao zbilja. Veliki pakao, ne sćućšan, kako je, misleći više na moralnu sliku naroda, mislio Nazor.

Ali kad bi se htjelo reći da se *Jama* baš ugleda u *Pakao*, izrekla bi se neutemeljena pretpostavka kojoj nedostaje i čvršće pozitivističke verifikacije i smisla.

Jama naime posjeduje svoj autentični i autohtoni sadržaj, koji će se ovdje pokušati »snimiti«
fabulom, dakle preko zbivanja i organizacije tog zbivanja. Ono se manifestira naracijom o prošlosti, ne o sadašnjemu, pa baš na toj interferenciji dviju bitnih odrednica pripadnosti epskome odnosno lirskome *Jamu* i svrstavamo u poeme.

Svako je pjevanje *jedan od stupnjeva na putu osvješćivanja*. To i jest bitni sadržaj: osvješćivanje od prošloga prema sadašnjemu.

Valja odmah reći da se poema sastoji od dvaju bitno različitih dijelova, a njihova je granica baš sredina: svršetak V. pjevanja. Prema tomu bi čitava poema bila organizirana kao dvojna simetrična struktura od po pet vremenskih odsječaka.¹³ U prvih se pet pjevanja tematizira pad u jamu, u drugih pet uspon iz jame. Evo tih postaja u redukciji na golu fabulu:

1. osljepljivanje žrtve;
2. provlačenje svim žrtvama žice kroz uši, združivanje i povezivanje na putu u smrt;
3. urlik jedne žene i pokušaj bijega jednoga u nizu dovodi do ozarenja inteligencije žrtve-pripovjedača; dotad je slušao, otad vidi: unutrašnji je to vid, metodička analiza u kojoj više nema straha. Ta je katica uostalom sjajno poetički dinamizirana splotom leoninskog i završnog sroka:

*Srce je muklo šupljom grudi tuklo;
Tad druga srca preko žice začuh.
Lupanje ludo naprijed nas je vuklo.
(Što srca skaču, kad u mraku plaču!)
I od te lupe progledah kroz rupe:
U jasnom sjaju misli mi se skupe.*

¹³ Možda nije na odmet spomenuti da je u to doba Goran pomno proučavao i Poeovu *Filozofiju kompozicije*.

Neobično je to važna kitica, jer dolazi do smjene percepcije. Pa se opet nastavlja naracija:

I vidjeh opet...

Vidoviti aed, rekao bi Jure Kaštelan.

4. žrtve jedna po jedna upadaju u jamu;
5. *O vidio sam, vidio sve bolje*, veli pripovjedač-žrtva, te i on upada u jamu, pedeseti na broju. Upada, kako se veli zadnjim riječima pjevanja: *U dubinu*.

Tu je rez. Nakon obavljena zločina, vidovita žrtva započinje svoj uspon, put iz ponora na čvrsto tlo obasjano slućenom svjetlošću.

6. obeznanjenost u tom paklu muka;
7. žrtve su prelive ne vapnom, ali to jačom boli jača i blag nagon za životom;
8. muke i boli slijepe žrtve daju joj snage da se uspne nad hrpu leševa; uspinje se u jami, stiže do njezina vrha;
9. izlazi iz jame, puže po travi koju, žedna, jede; tako uspijeva izdržati;
10. dolazi do okršaja koji žrtva opet čuje sluhom, i do spasa; u snoviđenju se javlja i onih drugačije strukturiranih dvadeset i osam stihova što na upitan način tematiziraju moguću arkadiju života; na kraju, partizanska pjesma vraća žrtvi svjetlost oka. Itd.

Bit je sadržaja, snimka njegovog vremenskog i prostornog rasporeda, jasan smjer puta od mraka prema svjetlu. Drugo, gubitak vida pojačava opsesiju duhovnom svjetlošću. Treće, u času najdublje egzistencijalne propalosti, ondje gdje je najžešća stvarna bol, pojavljuje se i spasonosna misao egzodusa; anabaza je dana samo najtragičnijem padu.

To, dakako, nije Danteova misao. Silazak u pakao u njega je uvjetovan potrebom inteligencije koja se na pola puta svoga života hoće osvjedočiti o moralnoj inkriminaciji svijeta odn. o konzistenciji kozmosa. Silazak u pakao Goranove *Jame* — a on je slika zbiljskih zločina uvelike rasprostranjenih u mračno doba svijeta — uvjetovan je izvana, okrutnim činom; probuđena inteligencija nema se u što uvjeravati; ona zna da je moralna konzistencija univerzuma tek tlapnja, nepostojeća arkadija: o tome i svjedoči umetnutih sedam deseteračkih kitica zadnjeg pjevanja. Daleko smo od vrijednosnih usporedaba. Ali da je *Jama*, participirajući donekle u formi po uzoru na velikog Firentinca, služeći se krhotinama njegove velebne zgrade, na vlastit način organizirala zbivanja, na vlastit način strukturirala sadržaj, o tome nema dvojbe.

Rečeno je već: od mraka prema svjetlu. (Bio je to i Beethovenov poklič!) *Jama* je let krvave ljudske egzistencije prema svjetlu,

bez obzira na to koliko ta svjetlost razara ili spašava. Svjetlost igra ulogu soteriološkog načela. Prema tomu, poema participira na najboljim tradicijama judeo-kršćanske povijesti spasa. Daleko smo od logosa, pa i od Danteove gorljive vjere. Što se pak tiče kozmološkog određenja, ono se rađa iz mita, iz pretkršćanske dakele misli, koju je i nama današnjima još u svojoj *Kozmogoniji* podario Hesiod: u početku bijaše *Haos*, on rodi *Mrak* i *Noć*, i tek noć i mrak rađaju *Svjetlo* i *Dan*. Bez iskušavanja mračka, Erebova carstva, nema kasnijega apolonskog sjaja.

Preuzevši svu dokumentarnost jedne zbilje iracionalnih osnova, golog zločina; polazeći od poznatoga, kreativna se mašta obasjana inteligencijom pokrenula u silnu radu na nepoznatome. To nepoznato, taj do danas otvoreni sadržaj: mogućnost skršene egzistencije da ugleda svjetlo, približuje svijet *Jame* njezinu najširem okviru: tradiciji mišljenja o svjetlosti koja se i u tami uvijek iznova mora roditi.

I, nešto poput zaključka:

Ivan Goran Kovačić uzima zbiljski događaj kao već strukturiranu fabulu; njegov subjektivni pripovjedač elaborira povijest vlastite patnje, koju iskupljuje utjeha u svjetlu; ta je patnja međutim u kozmološkim razmjerima formulirana kao opća putem jednog posve određenog tipa jezičnog izražavanja, koji je i u našem jeziku oblikovala tradicija mišljenja u evropskoj kulturi. Ako su pakao i klači i žrtva, svi su obgrljeni jednim te istim estetskim i spoznajnim obručom što se konstruira asimetrično; ta asimetrija, taj poremećaj svijeta, to »vrijeme izvan svojih zglobova«, kako veli Shakespeare, ne može se zadovoljiti ni pučkim stihovima ni kontestacijskim izborima jezika; vrijeme ište skladnu asimetriju jezika, koja se jasno odvaja od bodrog deseteračkog jedno-dušja i dvanaesteračke ljupkosti, što bi bile konstante hrvatske poezije uopće. Zbilja pred kojom se zatječe Goranova *Jama* modelirana je estetiziranom tvorbom u jeziku, a i ona sudjeluje u općoj spoznaji o svijetu kao ponoru. A budući da samo jezik svojom antitetički ustrojenom znakovnošću i mogućim interferiranjem svojih semantičkih mikrostrukture posjeduje mogućnost oblikovanja smisla, smisao zbivanja oslikanih u *Jami* pripada trajnim jezičnim, ne efemernim aktualnim, ako se hoće nekoć tek fotografiranim vrijednostima čovjekova iskustva.

ZUSAMMENFASSUNG

TRADITIONSRAHMEN FÜR DIE GRUBE (JAMA) VON
IVAN GORAN KOVAČIĆ

Jama (Die Grube) wird vom Aspekt der literarischen Tradition analysiert. Beim Feststellen der traditionellen Grundsätze spielen die gleiche Rolle auch jene, die ihren Einfluß geltend machen konnten (fünf Stilrichtungen der kroatischen Literatur des vierten Jahrzehntes), sowie diejenigen die tatsächlich geltend waren. Unter diesen zeichnen sich aus: die Wahl des fünffüßigen Jambus, der »sesta rima«, sowie die Referenz die stellenweise an diejenige von Dante erinnert. Der erste traditionelle Grundsatz hat seinen Ursprung im Kombols Übersetzung des *Inferno*, der zweite in den Poemen der älteren kroatischen Literatur und im *Medvjed Brundo* von Nazor, der dritte im Nazors und Gorans Befassen mit Dante. *Jama (Die Grube)* von Goran hat nämlich ihre ganz originelle Fabel, dessen breitester Rahmen die judeochristliche Geschichte der Erlösung ist, die sich wieder traditionell prägnant im Beethovens Ausruf »aus dem Dunkel ins Licht« ausdrückt.