



Croatica XXII (1991) — 35/36 Zagreb

Izvorni znanstveni članak

Bogdan Mesinger

**SIMBOLIČKI KODOVI U POEZIJI HRVATSKE
MODERNE**

UDK 886.2



Za poeziju hrvatske moderne stilogeno su indikativni simbolički kodovi zasnovani na remitologizaciji (i resemantizaciji) pretkršćanskih mitoloških sistema, resemantizaciji kršćanskih mitema, kao i na mitoizaciji i simboličkoj aktualizaciji povijesti. Ti su simbolički kodovi arhetipske geneze i stoga su transmedijalni, te se ostvaruju u poeziji, likovnim umjetnostima, kao i u drugim simboličkim kodovima izrazite socio-kulturne komunikativnosti.

1. Postojanost arhetipskog lirskog jezika

Godine 1892. izdala je Matica hrvatska *Hrvatsku antologiju*, što ju je sastavio Hugo Badalić.

Proći će otada samo dvije godine do dezertiranja devetnaestogodišnjeg — Matoša, samo tri do spaljivanja mađarske zastave na Jelačićevom trgu ... Deseta je godina »kuenövštine«. Samo tri godine kasnije ovakav lirski herbarij više ne bi bio moguć.

Godine 1892. međutim — posvjedočuje nam antologija — bila je ostvariva ovakva vizura ne samo trenutnog, ili novijeg, nego cjelokupnog hrvatskog pjesništva, od njegova zabilježenog postanka, koji Badalić datira 1501. godinom — godinom Marulićeva ispjevanja Judite. Četiri stotine godina pjesništva viđeno je kao cvjetna aleja. »Pjesma (je) kao cvijet (spac. B. M.) narodne duše jedina kulturna tečevina našega krvavo izmučenoga naroda« — ističe Badalić u uvodnoj riječi.¹ Šiško Menčetić — najstariji od zastupljenih pjesnika (rođen 1457) svoju pjesmu »Dragin lik« završava metaforom o uvenuću na mrazu (Da srce razrežem, / Našla bi svoj obraz, / Za kojim ja venem / i stinem kako mraz.); Tugomir Alaupović tada devetnaestogodišnjak, rođen 416 godina nakon Menčetića (1873) slikom cvjetanja dočarava neuništivost domoljubnih osjećanja (Nek na kraj svieta baci nas sudbina / Međ divlje gore, orlovite stiene: / U srcu našem *cvejtati* će samo / Na domovinu milu uspomene.) Unutar te četiri stotine godina stihova floralna je metaforika bila nezamjenljivi i — činilo se — neistrošivi pjesnički medij hrvatske lirike. Jezik bez kojega bi lirika ostala nijemom.

Definitivni raspad jednog lirskog jezika, koji se razvijao kontinuirano stoljećima, bio je, zapravo, već počeo. Badalić, čije se mišljenje formiralo i odvijalo unutar granica toga jezika, čiji je duh bio omeđen, pa i više od toga — *formiran* tim tipom diskursa, nije taj raspad vidio. Nije ga mogao vidjeti. Kranjčević je objavljivao od 1883.² *Bugarkinje* je objavio 1885. U trenutku izlaska Badalićeve *Hrvatske antologije* već su ispjevane i pjesme *Radniku* (1885), i *Otpušteni vojnik* (1886), i *Uskočka elegija* (1887), pa i *Gospodskomu Kastoru* (1891). No Kranjčevića nema u Badalićevu lir-

¹ *Hrvatska antologija, Umjetno pjesništvo starijega i novijega doba*; sastavio Hugo Badalić; Izdanje Matice hrvatske, Zagreb 1892; str. VIII.

² Prvu pjesmu, *Zavjet*, objavio je u »Hrvatskoj vili«, teč. II, sv. VIII (kolovoz). Tada još studira Collegium Germanico-Hungaricum u Rimu. 1884. sastaje se sa Strossmayerom, a piše i pjesmu *In tyrannos*, te *Noć na Foru*.

skom florilegiju, osim kao autora jedne (III.) *Uskočke elegije*, i kao pisca stihova:

Ajde, dušo, da kreneš uz mene

Ko uz vjerna druga u životu,

Ja ću tebi duše zaljubljene

Pričat divnu narav i krasotu.

Vodit ću te kuda vile šeću,

Gdje lovorje u krunu se splelo,

Izbitat ću po najljepšem cvieću,

Čim bih vedro vjenčao ti čelo.

itd.³

Unutar naše današnje referencijalne sfere ovo nije Kranjčević — bez obzira na činjenicu da je on autor navedenih stihova. No za Hugu Badalića samo se unutar ovakve referencijalne sfere jedan pjesnik mogao ostvariti. I — dakako — ne samo za Hugu Badalića. Ne bismo se na njemu niti zadržavali, a kamo li njime počinjali raspravu, da slučaj ne sadrži u sebi sve kvalitete potrebne da bismo ga izdvojili kao reprezentativni uzorak. Antologiju je izdala Matica hrvatska povodom svoje pedesetogodišnjice i posvetila je »Hrvatskim preporoditeljima«. Hugo Badalić bio je najpodesnija ličnost koja će izraziti dominirajući — pa i isključivi, i tradicionalni i sankcionirani — ovjereni sud o tome što je lirika, a posebno hrvatska lirika, i što je hrvatsko lirsko mišljenje o svijetu. I struktura, antologijski model Badalićeve zbirke — kao i šesnaest godina ranije izašle *Šenoine*⁴ — ukazuje na dominaciju shvaćanja prema kojemu je poezija ostvariva jedino unutar uzusa, ili koda koji je izgrađen, od vrste i podvrste pjesme (lirsko, epsko i didaktično...⁵) do diskursa. Do metaforike. Do cvjetnjaka. I vrste i podvrste — pjesme i popievke ljubavne, pjesme različne, ode, himne, ditirambi, rapsodije, elegije, soneti, prigodnice... — ne slučajno podsjećaju na uređno odgajan vrt, s alejama jednorodnog cvijeća, unutar kojega je — kao unutar brižljivo probranog i »sortiranog« florilegija — jedino moguće njegovati stih, ali i mi-

³ *Hrvatska antologija*, str. 120.

⁴ *Antologija pjesništva hrvatskoga i srpskoga narodnoga i umjetnoga sa uvodom o poetici*, sastavio August Šenoa, a izdala Matica Hrvatska; Zagreb 1876.

⁵ *Pjesništvo didaktično i opisno* — III. je dio antologije, a *Pjesništvo dramatsko* — IV. Samo je kategorija didaktičnog pjesništva zasnovana na funkciji, odnosno sadržaju, a ne na obliku — što dovoljno jasno govori kakvo je bilo konvencionalno mišljenje o misiji pjesništva.

sao. Izvan tih aleja, izvan propisanih oblika i vrsta, pa i izvan strukture koja je oblikom propisana, postoji jedino korov.

Poezija moderne, koja se već začinje, u osnovi je heretična. Ne samo kao poezija koja (više ili manje ambivalentno) krši ove uzuse, nego je heretična jer predstavlja drugačije mišljenje o svijetu. A drugačije mišljenje o svijetu — to je drugačiji svijet.

Dotadašnja lirika nije bila »istrošena« zbog referencijalne entropije, izazvane desemantizacijom variranja prastarih floralno-metaforičkih ili ratničko-metaforičkih obrazaca (mač, dom...), nego stoga što je nesrazmjer i neprimjerenost lirskog jezika predmetu, problematici, dosegla onu kritičnu točku — ili prag apsurdnosti — iza koje poezija postiže učinak suprotan težnjama koje su u nju ugrađene. Odjeven u tradicionalnu metaforiku, problem, recimo, naglog osiromašenja izazvanog agrarnom krizom, ili smrti kod Solferina, ili kozmičke sumnje, djeluje poput klauna. Tragično ima svoju vlastitu odjeću. Cvjetna odjeća na nagosti stradanja pretvara patnju u lirski maskenbal. Stoga lirika postaje mrtvom.

Postaje mrtvom, da bi se iznova rodila.

To rađanje možemo pratiti — bio bih sklon reći, metaforički, naravno — u rodilištu. U časopisima. Oni su neposredni seizmograf vrlo složenog mijenjanja — ne samo lirike, nego onoga što je ispod nje, i čega je ona izraz i govor: predodžbe o svijetu.

A to je svijet sam.

II. Slom arhetipskog lirskog jezika

Floralni — i s njim vezan termički — metaforički sustav jest sustav označitelja. No stilogeni označitelji nisu arbitrarni, nego motivirani — i to motivirani složenim odnosima mogućih konotacija, zasnovanih na jezično-konotacijskim relacijama koje su primarnije i neusporedivo dugotrajnije od trajanja jednog stila. One su trajnije i starije i od jezika; mogli bismo reći da su civilizacijske, i da pripadaju sloju metaforičkih arhetipova. Nalazimo ih, uostalom, i u poeziji romantizma, i u narodnoj poeziji raznih indoeuropskih naroda — što znači da starost i ukorijenjenost tih sistema (u svijesti, jeziku i kulturi) možemo procjenjivati na više od pet — a vjerojatno i do deset tisuća godina.⁶

⁶ Noviji antropološki i arheološki nalazi upućuju na istočni dio Male Azije, u Potkavkazju, kao na moguću lokaciju praindoeuropske zajednice. Vjerojatno je njeno širenje k istoku (Perzija, Indija...) i sjeveru, uz obale Crnog i Kaspijskog mora, započelo ipak prije konstituiranja sedativnih kultura, prije nastanka gradova — i država — što bi postojanje takve zajednice pomaklo u prošlost od, barem, 13—15 tisuća godina.

To objašnjava više zagonetki. Prije svega — razdoblje od četiri stoljeća metaforičkog kontinuiteta više nije dugo, nego vrlo kratko razdoblje. Iste relacije upozoravaju nas da je slom sistema, do kojeg je došlo krajem XIX. stoljeća, imao daleko drašćnije razmjere od onih, koji su nam se ukazivali unutar ranijih, stilskih — u novom aspektu gotovo irelevantnih — relacija. Od renesanse do realizma trajao je jedan povijesni trenutak ostvarivanja tradicionalnog i arhetipskog metaforičkog sistema u novom mediju: pisanoj poeziji. I to je bitno — a ne stil.

Drugi aspekt koji objašnjava dubinu i traumatičnost prijeloma do kojeg je došlo potpuno može objasniti samo semiološki pristup poeziji — kao specifičnom metajeziku.⁷ Sustavi o kojima govorimo sustavi su označitelja, ali označitelja determiniranih arhetipskim konotativnim relacijama koji se mogu asociirati samo s jednom (isto tako arhetipsko-jezičnim determinizmom uvjetovanim) sferom označenih. To je afektivna sfera — i to afera i n t i m n i h afektivnih sadržaja.

Od prvih zapisanih narodnih lirskih pjesama pa do najmlađih pjesama u Badalićevoj antologiji vodi gotovo direktna nit. No to je samo malen, vidljiv dio niti — onaj dio koji je opismenjavanje učinilo vidljivim. Četiri stotine godina nakon više od četiri tisuće.

Bilo bi izuzetno zahvalno interpretirati te metaforičke komplekse — strukturalno i dijakronijski. Taj posao, međutim, izlazi izvan sklopa ovoga rada i zahtijeva posebno, vrlo kompleksno istraživanje. Za potrebe ove rasprave nužno je bilo najkonciznije upozoriti na prirodu i razmjere sloma jednog metaforičnog sistema — odnosno, jednog specifičnog jezika, izgrađenog za jedno specifično shvaćanje svijeta. Krajem XIX. stoljeća taj je svijet (i ta svijest) u raspadu. Ne svijet — i svijest — romantizma, nego svijet i svijest intimnih preokupacija koje su činile sadržaj individualizirane svijesti — i njena izraza — od (u najmanju ruku) praindoeuropske zajednice — ako, uvjetno, prihvatimo kao radnu hipotezu da je tako nešto nekada postojalo. Bliskost metaforičkog metajezika različitih naroda indicira da je u nekom obliku postojalo

⁷ Termin »metajezik« se — kao, nažalost, i veći dio lingvističkih termina, upotrebljava u više značenja. U hrvatskoj lingvistici (npr. Katičić) uvriježeno je mišljenje da bi taj termin obuhvaćao samo lingvističku terminologiju, kao terminologiju, odnosno jezik kojim se govori o jeziku i kojim jezik znanstveno opisujemo. Tim shvaćanjem lingvistička terminologija dobiva ekskluzivno mjesto u odnosu na ostale znanstvene terminologije — što je u najmanju ruku neumjesno. Terminu »metajezik« pripisujem izvorno značenje: značenje jezika koji posreduje između jezika i recipijenta. Takav je svaki jezik semantičke (unutarnje) restrukturalizacije: Metajezik je, dakle, i diskursivni fenomen — jer samo unutar diskursa, semantičkom interakcijom jedinica, može doći do takve resemantizacije.

— a taj oblik ne mora podrazumijevati teritorijalnu povezanost. Relacije mogu biti i posredne — ali one su u svakom slučaju postojale.

Raspad je izazvan izuzetno složenim prestrukturiranjem duha stvaralaca, izazvan je, svakako, prestrukturiranjem cjelokupne političke, ekonomske i drugovrsne ideološke baze.

III. Vitalnost arhetipskog lirskog jezika

No ako se raspadao jedan sistem koji se održavao tisućama godina — prirodno je da se upitamo kako se i zašto uopće bio konstituirao i što mu je dalo tu golemu vitalnost.

Bilo bi idealistički i naivno pripisivati floralni, kao i termički metaforički lirski sustav nekoj specifičnosti praindoeuropske zajednice, odnosno držati ga obilježjem rasnog identiteta. Metaforika izrasta iz kulture, a ona je antropološki fenomen. Pripada nad-sistemu ljudskih univerzalija.

U osnovi je ovih sistema mitoizacija određenih sistema vrijednosti koje su presudne za održavanje života. U njima možemo čitati osnove ljudskog adaptiranja prirode vlastitim potrebama.

Isti sistem nalazimo i u jednom od najstarijih ritualiziranih tekstova koji uopće ne pripada indoeuropskoj kulturi — ali zato pripada kulturi sinteze starijeg (nomadskog) stočarstva i mlađeg (sedativnog) ratarstva, s osnovama drastične hijerarhizacije zajednice koja se konstituira u privredni, ali i obrambeni mehanizam suočen s potrebama očuvanja kultiviranog i osvojenog životnog resursa kakve nije poznavala nomadska kultura. Taj je tekst *Biblija*. Nastao u kanoniziranoj verziji prije 2.400 godina, on je upio u sebe (i pretočio u jedinstveni sustav) i po nekoliko tisuća godina starije mitološke i vrijednosno-znakovne tokove.

Budući da se suočavamo s potrebom objašnjenja arhetipskih zametaka lirskog govora koji se održao do praskozorja moderne, posegnut ćemo za idealnim uzorkom takva govora u Bibliji. To je *Pjesma nad pjesmama*.

Upozoravamo, uzgred, na njen pučki karakter. Uvrštavanje ove pjesme u kanon bilo je već u starohebrejskom društvu prijeporno, i poznata su upozorenja na nepoćudno ponašanje supijanih veseljaka u starom Izraelu koji su *Pjesmu nad pjesmama* — kao omiljenu narodnu pjesmu — pjevali po gostionicama.⁸

Naravno da je nije napisao car li Šelomo,⁹ odnosno car Salomon u X. st. prije naše ere. No sam taj fenomen, pripisivanja au-

⁸ Ovaj bizaran podatak navodi Zenon Kosidovski u svojoj knjizi *Biblijske legende*.

⁹ Šalom = mir (starohebrejski).

torstva legendarnom caru izuzetno je dragocjen — dragocjeniji no što bi bilo ime njena prvog tvorca (koje ne bi bilo manje anonimno od same anonimnosti). Vladar je onaj kojemu pripada. Nije potrebno reći što. Sve. I zemlja, i ljudi, i žene, i životi. Naravno — i autorstvo. Bogatstvo pripada caru. Ljepota pripada caru. Pripadanje pripada caru. Tako nastaje i prvi plagijat. Biblijski. Tada i nije bio plagijat — nego pravo na pripadanje. Pripadanje je starije od autorstva — pa i plagijat je najprije pravo na pripadanje.

Riječ je o totalitarizmu u njegovom praobliku. O primarnom i totalnom totalitarizmu. To je sistem koji je stvorio epski sloj pjesme: njenu rabulu. Priču o sukobu moći i pojedinca (ljubavi), o sukobu vještačkog i prirodnog prava.

Prirodno pravo govori govorom ljubavi. To je lirski sloj pjesme. On je, genezom, primarniji. Imati pravo na ljubav, na ženu, na mladića, na pjesmu — istovjetno je s imanjem prava na sebe. Istovjetno je s prirodnom slobodom.

Ta je sloboda nostalgičan izraz čežnje za primarnim neposrednim odnosom s prirodom (koji je prethodio socijalnom sistemu s posrednikom: apsolutnim posjednikom).

Možda upravo u tom stanju osujećenja primarnog odnosa dolazi do vrijednosne ekspanzije floralnog sistema simbola — jer ti simboli više nisu samo inventar prirode, nego oduzeti i nventar. *Iz osujećenja rodila se lirika.* Prirodno. Inhibicija je dovela do kreativne rekompencije čežnje. A to je lirika.

Inhibicijom je zahvaćen i primarni svojinski odnos prema prirodi. To je stvorilo lirski jezik — iz semantičkog i konotativnog viška simbola (znakova, riječi) koje su se, ranije, iscrpljivale, semantički, u svojoj denotativnoj funkciji. Sada postaju i nešto više: metajezik emocija.

Naravno, prije ugradnje i transformacije u lirski sistem simbola i prije formiranja dubinske strukture lirskog diskursa koji će biti osnovom lirskog izraza kroz više milenija sistem se konstituirao i stekao vrlo generativnu konotativno-afektivnu moć u mistifikaciji i iracionalizaciji rituala, magije i običaja. Karakteristična je, recimo, simbolika voća. Ulazi — koliko možemo pratiti — u svijet simbola s Evinom i Adamovom jabukom. Jabuka je ostala simbolom snubljenja do danas, a u poeziji od *Pjesme nad pjesmama* («Kao stablo jabuke među šumskim drvljem, takav je dragi moj među mladićima.») do, recimo, *Vrazovih Đulabija*. «Okrijepite me slasticama grožđanim, i osnažite me jabukama, jer ja sam bolesna od ljubavi!» — kaže zaručnica u *Pjesmi nad pjesmama*.¹⁰

¹⁰ Prema prijevodu Ljudevita Rupčića, a prepjevu Tomislava Ladana. Izdanje: Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1982.

»Nebi li kušala / piće s moje ruke; / Nebi l' od milosti / primila jabuke. // Viek za tobom nosim / darka dva nevina; / Jabuku crvenu, / kitu ružmarina.« — pita, i nudi — Vraz u Đulabijama.

Vjerojatno je voće (plod!) imalo prvenstvo pred cvijećem. Po-desno je za žrtvu unutar ratarske magije. No cvijeće je nosilo sa sobom (oslobođeno utilitarističkog balasta, jer nikako ne može biti hrana) izrazitije predispozicije za magijsku simboliku. Njime se najavljuje buđenje života i plodnost prirode. Bilo je jasno, prirodni znak naviješćenja. Naviješćenje je, pak, izrazito magijski fenomen. Pratimo ga od sugestivnosti magijskog vraćanja, pa preko novozavjetne legende o blagovijesti, do panreligijske mitske institucije proroštva (profētes) i, konačno, do paramagijske psihopandemije vidovnjaštva.

Ovakav je odnos prema prirodi — iracionalan, i potom konceptualiziran — doživio i svoju teološku, i svoju filozofsku nadgradnju. Suprotstavljanje deizma teizmu u XVII. i XVIII. stoljeću¹¹ jedno je od najizrazitijih očitovanja ovih tipova konceptualizacije.

Mi, međutim, nastojimo pratiti drugi tok ove iracionalizacije prirode — onaj koji je stvorio liriku (ali i jedan vid govora o emocionalnom svijetu čovjeka). Možemo ga dati, naravno, samo u obrisima, ali nam je nužan kao osnova za pokušaj razumijevanja simboličkih kodova u poeziji moderne. Taj iracionalni svijet i njegov primarni, a zatim postojani izraz osnova su s kojom svaki novi simbolično-kodni sustav uspostavlja kontrastivan odnos. Bez razumijevanja primarne, magijske simbolike i njena semantičkog restrukturaliziranja jezika niti jedan kasniji simbolički sustav nije moguće shvatiti — pa niti simbolički sustav moderne.

Teško je odoljeti iskušenju da se postojanost lirske iracionalizacije floralnog prirodnog kompleksa ilustrira (i potvrdi) bogatim herbarijem citata iz raznih vremena, stilova i kultura. Dali smo jedan starozavjetni i jedan romantičarski primjer. Ipak, obuzdavajući ovo iskušenje, ponudili bismo još dva primjera, kako bismo ispunili ponor od 2500 godina koji dijeli prva dva primjera. Od bezbroja mogućih iz narodne poezije nudimo ovaj:

Oj jabuka zelenika,
Lepo ti si obrodila!
Svaka kita po jabuka
Na vrhuncu tri četiri.

¹¹ Deizam, -zma lat. (deus — bog) učenje, rašireno u 17. i 18. st. (Locke, Voltaire, Rousseau) koje je dopuštalo postojanje boga samo kao prauzrok svega, a koje je negiralo postojanje boga kao ličnosti (teizam) ... — B. Klaić, *Rječnik stranih riječi*, MH, Zagreb 1989, str. 267.

Mimo išal sveti Petar,
 V ruki nosil paličicu:
 Rad bi tresal jabučicu,
 Pak bi nosil jabučicu
 K Majci božjoj na Bisticu.

Pribić¹²

Renesansa prenosi težište ljubavnog ugođaja u vrijeme proljeća — vrijeme prirodne inicijacije emocija — i jabuka, najstandardniji simbol snubljenja, ostaje u zasjenku proljetnih cvjetova, zvukova (slavuj!) i mirisa. Ipak, evo jednog nešto kasnijeg (XVII. stoljeće) primjera iz poezije Bara Bettere:¹³

A pak zatime
 Donese vrime
 Jesen ugodnu,
 U voću plodnu,

Kad pastier mili
 Ljuvenoj vili,
 S kojom prebiva,
 Dunje dariva,

A biele u ruke
 Zlatne jabuke,
 I skladne darove
 Ljuvene cjelove.

(B. B. — Začinka)

Najzad, zaokružimo ovaj izbor primjera jednom pjesmom koja — vremenski i autorski — već pripada hrvatskoj moderni. To je pjesma *Dunja* Milana Begovića. Dunja se — zahvaljujući svojim specifičnim svojstvima (postojanost, slast, miris ...) u našoj pučkoj, a zatim i umjetničkoj simbolici (i običajima!) pridružila jabuci, te ušla i u mitski svijet hrvatske pastorale, koji u moderni također oživljava:

¹² Krešimir Mlač, *Zlatna knjiga hrvatske narodne lirike*, MH, Zagreb 1972, str. 162.

¹³ Baro Bettera (1645—1712) bio je sin talijanskog trgovca i Dubrovkinje — i djed Ruđera Boškovića. Kao pjesnik povodio se za talijanskim pjesnicima XVII. stoljeća. (Prema M. Kombolu.)

Pjesma *Začinka*, iz koje donosimo završni dio, ušla je u Šenoinu *Antologiju* (str. 53) s kroatiziranim imenom autora: Baro Beterić.

Pred starim domom mojijeh otaca
ponosna dunja svoju krošnju širi,
kroz njeno granje sunce zrake baca,
a zlatni plod joj ostrim dahom miri.

Iz dalji bleje čopori ovaca,
i plandujući pjevaju pastiri,
i ječi zvečaj konjskih praporaca.
Iz svakog kućerka garov mudro viri

i žmirka na me. Al u meni gine
od čežnje srce, trudna misô bludi
kroz sjajne dane kojih nije više —

a onaj zadah dunje, pun miline,
u duši mojoj spominjanje budi
da i grud tvoja dahom tim miriše.

M. Begović — Dunja¹⁴

Floralnom simboličkom kompleksu mogli bismo pridružiti još nekoliko. To su, prije svega, termički¹⁵ i — nazovimo ga uvjetno — vaskularni. Njihova egzistencijalna zasnovanost, koja ih je prenijela u magiju, zatim, posredovanjem iracionalizacije, u metaforiku, simboliku, te najzad u poeziju, vrlo je očita. Toplina doprinosi životu (i život je stvara), hladnoća joj oponira gašenjem i dokidanjem života. Vitalna funkcija vaskularnog sistema (srce, bilo, krv) bila je očita i dobila je svoju magijsku nadgradnju još u obliku prinošenja krvnih žrtvi. No za naše je potrebe bitno slijedeće: suočeni smo s jednim složenim sistemom (od nekoliko podsistema, međusobno vezanih) koji predstavljaju opći, antropološki fenomen. On je stariji od mita, od mitologije (koji su već složeni sistemi), magijskog je podrijetla, arhetipski je, i stoga ne samo da nadživljuje sve stilove nego predstavlja konstantu, univerzaliju u lirskoj iracionalizaciji svijeta i konceptualizaciji te iracionalizacije. Uopće nije slučajno, nego je u pitanju duboka arhetipska zakonitost, što, recimo, dvojica autora koji pripadaju krajnje različitim kulturama, koji se nikada nisu (niti posredno) sreli i koji nikada nisu čuli jedan za drugoga, izgovaraju gotovo iste riječi:

Dio smo zemlje i ona je dio nas. Mirisave trave su nam sestre;
jelen, pastuh, veliki orao — braća su nam. Stjenoviti vrhunci, soč-

¹⁴ Milan Begović — *Pjesme / drame / kritike i prikazi*; MH, Zora, Zagreb 1964. (Pet stoljeća hrv. knjiž., knj. 75; str. 43).

¹⁵ Termin se javio u okviru terminologije zagrebačke stilističke kritike.

ni pašnjaci, toplo ponijevo tijelo i čovjek — sve pripada istoj porodici. ...

Žubor vode glas je oca moga oca. Rijeke su naša braća ...
Indijanski poglavica Sealtlea, Amerika, 1854⁶

I:

Životinje i biljke naša su rodbina
i kamen samo naš najdalji brat.
U smrti svi se izjednačujemo.

Antun Branko Šimić, Hrvatska, 1924 ili 1925;
objavljeno postumno 1947.¹⁷

Poezija je duboko vezana za mit. Isti su pojmovni i predodžbeni sokovi koji kroz njih kolaju. Zajednička im je geneza. Ako ne shvatimo mit, ne možemo shvatiti poeziju, ako ne uđemo u fenomen mitskog nećemo nikada moći ući niti u fenomen lirskog.

Ali što su »mit« i »mitsko«?

IV. Lirika i mit; fenomen mitskog

Naslovi — pa prema tome i teze — prethodnih dvaju poglavlja u opreci su. Arhetipski lirski jezik u moderni doživljava slom — ali i potvrđuje svoju neslomivost. Raspada se — ali i dalje živi.

Riječ je, zapravo, o zbivanjima unutar dvaju različitih slojeva lirskog — i lirike. Smjene stilova utvrđujemo pretežno promatrajući promjene unutar jednoga sloja. No pod njim postoji — i opstojava — jedan dubinski sloj koji je izraz čovjekova opojmljenja prirode. On je stvorio mit — kao liriku — i liriku — kao mit.

Smatrat ćemo da znamo što je lirika. Prihvatit ćemo tradicionalni kriterij — kriterij forme. Smatrat ćemo lirikom sve što je iskazano u obliku stiha (izuzevši, naravno, djela koja se svojom nadstrukturom diskursa svrstavaju u neki drugi književni rod — poput drama u stihu, koje itekako oživljavaju u hrvatskoj modernosti.¹⁸ Ostat će nam izvan kategorije lirike djela koja su lirska sadržajem, tj. značenjem, a prozna oblikom — poput pjesama u prozi, crtica, itd. Obratno, svrstat ćemo u liriku sva manja (od epa) djela koja su strukturirana u obliku stiha, bez obzira kakav

¹⁶ Prema prijevodu M. Zorana Roce, VUS, broj 1256/76.

¹⁷ Pjesma *Zemlja*; citat i podaci: A. B. Šimić: *Pjesme*, Zora, Zagreb, str. 119. i 145/146.

¹⁸ Drame u stihu pisali su: Stjepan pl. Miletić (*Boleslav* — 1894; izrazito hamletovska drama, pisana u prozi i deseteračkim stihovima), Milan Ogrizović (*Hasanaginica*, 1909), Milan Begović (*Gospođa Walewska*, 1906)... Nije oživio samo žanr, nego i specifična problematika, transformabilna u bilo koje doba (hamletovske dileme, sindrom Walewske...).

je to stih, i kakav im je sadržaj. U liriku ćemo, dakle, svrstati (na primjer) i *Slavenske legende* Vladimira Nazora, bez obzira na vrlo izraženu epsku, gotovo narativnu komponentu. Sam izbor stiha kao izražajne forme smatrat ćemo intencionalnim, i tu intenciju autora prihvatit ćemo kao distinktivni kriterij.

S posve se drugačijom situacijom suočavamo, međutim, kad želimo odrediti što je mit. Njegova forma nije određena nikakvom — a pogotovo, prema tome, tako čvrstom — konvencijom kao forma lirike. On je određen svojim sadržajem i svojom funkcijom.

Dva kompleksna znaka, odnosno dvije kompleksne znakovne kategorije, prisiljeni smo determinirati služeći se s dva različita kriterija. U jednom slučaju odlučujući je kriterij izraza, a u drugom kriterij sadržaja — ali i njegove funkcije u duhovnoj kulturi zajednice. To, prirodno, čini kategorizaciju mita vrlo delikatnim problemom, jer se susrećemo s fleksibilnom i teško uhvatljivom pojavom — kao što je uopće teško uhvatljiv i određiv identitet svega što jest ono što jest samo po tome što takvim jest u ljudskoj svijesti.

Problem je tim kompliciraniji što je i sam pojam mitskog — i mita — danas postao mitski pojam. Mitoiziran je. Mitska je ličnost Isus Krist — ali i Janis Joplin! Stvaranje mita danas je industrijalizirano — i ono je proces kojim mogu upravljati vrsni menadžeri. Uz to, u »globalnom selu«, kakvo postaje naš planet, mit se ne konstituira unutar zatvorenih zajednica nego — često — unutar generacija. Za, recimo, za Imu Sumac, pjevačicu zabranjenih pjesama Inka koja je u pedesetim godinama postajala mitska ličnost, već me je početkom šezdesetih jedan trgovac u prodavaonici gramofonskih ploča u Stuttgartu upitao, nesiguran: »Ist das eine südamerikanische Singerin?« — i kada sam mu to potvrdio, samozadovoljno se nasmiješio.¹⁹

U toj situaciji stručni i znanstveni rječnici, priručnici i leksikoni malo će nam pomoći. Oni su u pravilu konzervativni. *Rečnik književnih termina*,²⁰ iako izašao nedavno (1986. godine), nudi ob-

¹⁹ Ima Sumac afirmirala se, najprije, kao vokalni fenomen: bila je pjevačica čiji raspon glasa obuhvaća više od četiri oktave (!). Samo to ne bi, svakako bilo dovoljno da preraste u suvremeni mit, još živuća — što karakterizira brzo rastuće mitove našeg vremena — vremena krajnje ubrzane i teško kontrolirane informacije, što omogućuje isto tako brzu i snažnu akumulaciju konotacija veličine i tragičnosti. Komponentu tragičnog (u varijanti otvorene prijetnje) dobila je mitoizacija Ime Sumac kada je raširena vijest da je uvrstila u repertoar sakralne, magijske pjesme Inka koje tradicija zabranjuje pjevati izvan obreda, te da joj prijeti smrt kao kazna njenog naroda zbog povrede tabua.

²⁰ Izdanje Instituta za književnost i umetnost u Beogradu; Nolit, Beograd, 1986. Natuknica o kojoj govorim nalazi se na strani 439. Autor joj je dr. Ivo Tartalja (I. T.).

jašnjenje čija je relevantnost na razini preindustrijskog stadija kulture.

Više je eminentnih teoretičara umjetnosti bilo zadnjih nekoliko desetljeća ponukano da ponudi suvremenije i egzaktnije tumačenje fenomena mita. Bilo bi i nemoguće i neekonomično pokušavati dati pregled tih razmatranja. Spomenut ću, stoga, samo dvojicu — po jednoga iz istočne i zapadne teorije jezika i književnosti. To su Aleksej Fjodorovič Losev i Northrop Frye.²¹ Smatram ih primjereno reprezentantnim.

Iako obojica razmatraju fenomen mita u sklopu tradicionalne kategorizacije, neke bitne zaključke možemo primijeniti (ili provjeriti njihovu primjenljivost) na novije manifestacije mitskog. Smatram to korisnim stoga što je umjetnost moderne onaj transformativni medij u kojemu je tradicionalni (pučki i religijski) mit doživio svoju aktualizaciju i time stvorio izvjestan supstratni model za suvremenu ekspanziju ovog fenomena. Kranjčevićev Krist nastaje na obrascu biblijskog — ali nije li on i etička anticipacija nekih likova revolucionara koji su u mitoizaciji socijalističkog realizma počeli poprimati oznake suvremenih mitskih junaka — kao uostalom, i neki stvarni revolucionari²²? Taj proces počinje aktualizacijom mita.

Donekle je na putu k tom obliku reaktualizacije mita A. F. Losev, kad kaže: »Mit se razlikuje od metafore i simbola po tome, što se sveoblike kojima se služe metafora i simbol shvaća ovdje (tj. u mitu — op. B. M.) savršeno doslovno, tj. savršeno realno, savršeno supstancijalno«,²³ i, nešto kasnije, ističe kako »prvobitni mit ... ne razlikuje (ili ne odvaja) subjekt i objekt«.

Rekao bih da suvremeni pjesnik, koji stvara mitske, ili mitoidne slike, odvaja subjekt i objekt i ne shvaća slike svoje imaginacije »savršeno realno« — ali je težnja za supstitucijom realnosti mitskom slikom, pa i tumačenja stvarnosti mitoidnom slikom vrlo snažna i krajnje indikativna.

Stoga i neomitski ili mitoizirani svijet, kao i postupke mitoizacije u poeziji moderne smatram podesnim nazivati mitoidnim postupcima.

²¹ A. F. Losev, *Znak, simbol, mif*; Izdanje Moskovskog univerziteta, 1982. Nortrop Fraj, *Veliki kod(eks)*; Beograd 1985. Naslov originala: *The great code: the Bible and literature*; New York — London 1982.

²² Mogli bismo navesti sijaset primjera. Spomenimo dva: Čapajev, te Šaumjan, kojega je Jesenjinova poema *Balada o dvadeset šestorici* transponirala u mitski sistem izrazitije i radikalnije no njegova smrt. Taj nam primjer ponovno otkriva odlučujuću ulogu umjetničke transformacije (kao oblika mitske) u procesu nastajanja mita.

²³ *Znak, simbol, mit*, str. 444. (prijevod: B. M.).

Možda je najeklatantniji izraz ovakvog tipa neomitske strukturalizacije jednog imaginativnog svijeta Nazorova zbirka *Slavenske legende*. Imaginativnu slobodu Nazoru je omogućavala činjenica da su slavenski mitovi — koji su i postojali samo u usmenoj predaji i nisu nikada dosegli razinu kanonske kodifikacije — bili do te mjere dezintegrirani, da su stvaraocu koji ih reaktualizira u velikoj mjeri omogućavali prenošenje značenja. Mitološki je denotat bio krajnje neodređen i općenit. Stoga pjesnik koristi jedan zamrli kodni sistem kao matricu koja vrši, istovremeno, dvije funkcije: konstituira, iz razbijenih naznaka, s u p s t i t u t dezintegrirane mitologije, i — istodobno — tako stvoreni supstitut a k t u a l i z i r a, dajući mu značenje osadržavanja nečeg tako neodređenog — a istovremeno u postojećoj povijesnoj situaciji, u kojoj šest (ili više²⁴) slavenskih naroda nema svoje države i tako potrebnog — kao što je s l a v e n s k i i d e n t i t e t.

Dok je Nazorov Perun mitoidna personifikacija fiktivne (i također mitoizirane) ideje-vodilje koja je južne Slavene povela preko Karpata, Vidrićev Perun bliži je predodžbi o antičkom bogu, smirenom na tronu i obdarenom atributima koji odlikuju mitoidnu predodžbu o monarhu-bogu. Atmosferom, mizanscenom koji ga okružuje i služi kao k o n t e k s t u a l n o - k o n o t a t i v n o o z r a č j e srodniji je, recimo, Panu iz Vidrićeve pjesme *Jutro*, Silenu iz istoimene pjesme, satirima i nimfama iz *Pompejanske sličice*...

Mitska božanstva mitološkoga podrijetla, ukratko, u poeziji moderne stvaraju jedan od simboličkih kodova, ali se taj kod konstituira u n u t a r poetsko-imaginativnog svijeta određenog autora, i ta je determinanta presudnija za njihovo konotativno značenje od njihove vlastite mitološke provenijencije.

No ovo vrijedi s a m o za mitske ličnosti mrtvih — paganskih — religija. One su, uostalom, unutar zapadne kulture postale općim i transreligioznim simbolima još u epohi humanizma, i od tada su prošli kroz više oblika simboličke reaktualizacije.

Ovo nas suočava s pitanjem odnosa mita i mitologije, te mita i književnosti.

Taj aspekt problema već je — izuzetno lucidno — razmotrio Northrop Frye, prvenstveno u svojoj knjizi *Veliki kod(eks)*.²⁵ »Mit i književnost se već ne mogu razmrsiti u *Epu o Gilgamešu*, koji je daleko stariji od bilo kojeg dijela *Biblije*, kao što se ne mogu

²⁴ To su — tada — bili, prije svega, Poljaci, Česi, Slovaci, Slovenci, Hrvati, Makedonci... No ne bi trebalo zaboraviti nitj male ili neizdiferencirane nacionalne zajednice, poput Lužičkih Srba, Moravljana, slavenskih Muslimana, itd.

²⁵ *Ibidem* ad 21, str. 61.

razmrsiti ni kod Homera, koji je otprilike savremenik starijih delova *Starog zaveta*. Stoga je nemoguće da se u ovoj knjizi gleda kao na kontaminaciju mita: ona predstavlja *integralan i neminovan deo razvoja mita*.« (istaknuo B. M.).

Iako Frye ovdje razmatra odnos književnosti i mita u vremenima nastajanja mita, njegov zaključak nije neprimjenljiv na transkodativne procese koje doživljavaju mitovi u poeziji (i ne samo u poeziji!) moderne.

Djelo (potesko, likovno ...) možemo smatrati kao izraz mita — ali izraz koji je u interakciji sa sadržajem. Jednostavnije rečeno — označitelj preuzima svojstva i dio funkcija označenoga. Neodvojivi su. Na tu semantičku i izražajnu transformaciju djeluje složeni sustav recepcijske svijesti i pojedinca (stvaraoca) i zajednice u kulturološkom sklopu povijesnog trenutka.

Panteon moderne predstavlja — ponovit ćemo Fryeve riječi — *integralan i neminovan dio razvoja mita*.

I Fryeov odgovor na pitanje što je starije — mit ili mitologija — koji dopušta obje mogućnosti možemo aktualizirati. Riječ je o cikličnom procesu. Slavenski mitovi konstituirali su mitologiju. Mitologija se raspala. Više od tisuću godina kasnije dezintegrirani mitovi konstituiraju novu, sekundarnu i poetsku mitologiju. Prvi je proces bio proces mitologizacije. Drugi je proces bio proces mitozacije. Prvi je stvorio mitologiju. Drugi je stvorio poetski analogon mitologije — ali ne i mitologiju. Stupanj razvitka svijesti odredio je granice, a povijesno-funkcionalne potrebe pravac. Mit se vraća metafori. Stvarnostan je — ali nije stvaran. Nije vjera. A njegovo težište, njegova ključna jedinica — BOG — više nije označeno. Sada je prvenstveno označitelj novih (posve stvarnih) vrijednosti.

V. Krist u paganskom panteonu moderne

Sve do pojave moderne Krist je — kao jedna od emanacija još uvijek vladajućeg kršćanskog boga — bio neprikosnoven.

U umjetnosti to je dovelo do pojave čiju paradoksalnost ne primjećujemo samo stoga, što smo na nju navikli. Čini se da je čovjek — kao superadaptabilno biće — u stanju da prihvati svaku anomaliju i svako neprirodno stanje kao prirodno ako je njemu dovoljno dugo i dovoljno sustavno izložen. Tako je — uz sve ostalo — i s prisutnošću bogova u umjetnosti. Dok su paganski bogovi — pogotovo antički, jer je antika ipak najuniverzalnija kolijevka zapadne kulture — još od humanizma vrlo slobodno vladali univerzaliziranom simbolikom čovjekove duhovnosti i čovjekovih emocija, kršćanski su bogovi, podložni strogoj etikeciji koja je proiz-

lazila iz kanona, mogli kao likovi umjetničkih djela nastupati u vrlo uskim, strogo određenim i strogo kontroliranim okvirima.

Termin »okvir« ovdje možemo gotovo doslovno shvatiti. Krist je bio ikona. Kao i njegova majka, njegov božanski otac... Kao umjetnička tema egzistira samo posredno — posredstvom ikonografije. To ujedno znači da su mu vrata književnosti, a pogotovo vrata poezije, bila čvrsto zatvorena. Kroz njih su slobodno mogli prolaziti Venera i Apolon, satiri i nimfe, Amor, Fortuna je sa svojim rogom izobilja prosipala blagodati umjesto blagoslova²⁶, Minerva je ponovno gospodarila svojim tronom koji su joj prije tisuću i više godina razbili nomadski i barbarski razoritelji antičkih hramova...²⁷. No Krist je ostajao pred vratima. Za nj su bila samo jedna vrata otvorena: vrata crkve. Morao se držati svoga doma i svoje tradicijom i kanonom strogo određene uloge.

Ali — koliko god svojom strukturom težili nepromjenljivosti, koliko god stvarali čvrste mitologeme kao okosnice svoje konstantnosti — mitovi se troše. Troši ih entropija. Statično značenje gubi informacijsku svježinu i ekspresivnost i nestaje. Ritual, koje mitovi formiraju, osvježavaju mu i održavaju ekspresivnost i bogato i ustreptalo konotativno polje — jer upravo afektivna konotativnost, prenosivost i aplikativnost značenja vraća i osnovnom, denotativnom značenju njegovu iščezavajuću jezgru. Ako čovjek ne bi mogao lik i — još više — simboliku Krista aplicirati na svoje osobno moralno iskustvo i angažirati ga kao etički katalizator u najtežim dilemama, čitav *Novi zavjet* gubio bi smisao. Krist je mogao dvije tisuće godina živjeti samo stoga što su mu bila neprekidno otvorena dveri duha, savjesti i samokontrole njegovih vjernika. Riječ je — informacijski govoreći — o recepciji. U toj situaciji bilo je od sekundarne važnosti što su mu zatvorena vrata lirike.

Recepcija je transformativna veličina. Mit koji se ne može transformirati s transformacijom kulture postaje mrtav mit. Anegdotska dogodovština s pločom Ime Sumac koju sam ispričao to

²⁶ Mnogobrojni su primjeri iz naše umjetnosti. Spominje je još Držićev *Pomet*; na zadarskoj medalji Luigi Ferrarija iz 1804. svoj je rog izobilja prepustila orlu, koji nad Zadrom i Zadraninom prosipa blagodati izobilja i sreće. Kompleksni se simboli, dakle, i u ikonografiji mogu artikulirati i varirati.

²⁷ Jedan ilustrativan primjer: u rimskom gradiću Aqua Iasse (danas: Varaždinske Toplice) na Forumu nalazila su se tri standardna hrama: Jupitera, Here i Minerve. U IV. stoljeću Goti su devastirali i grad i hramove. Radilo se, očito o totalnom uništenju i genocidu. Preko razbijenih ostataka kipa Minerve nataložili su se sedimenti sumpornog vrela. Potpuno, dakle, nezavisno o ovoj tradiciji javlja se oko 1100 godina kasnije figura Minerve na prvoj medalji koju je izradio jedan Hrvat; bila je to medalja Alfonsa Aragonškog, izrađena u Napulju, a autor joj je Pavao Dubrovčanin (Pavko Antojević).

vrlo vjerno ilustrira. Mit stvoren unutar jedne kratkotrajne kulture — kao što je pomodni kulturni trend jedne generacije — osuđen je na izumiranje, a brzina njegova izumiranja može se jedino usporediti s brzinom njegova nastajanja. Danas poznajemo ogromno bogatstvo takvih mitova i mitoiziranih ličnosti — najčešće ličnosti brzog uspjeha u nekom vrijednosnom području koje suvremena civilizacija cijeni (poslovni i politički uspjeh, gluma, popularna glazba...). No to ne znači da i protekla vremena nisu poznavala takve mitove (čije je širenje jedino bilo usporeno i ograničeno činjenicom da je današnju ulogu industrijskog mehanizma širenja mita zamjenjivala sporohodna usmena transmisija). Međutim — zaboravljeni su.

Krist nije mogao biti zaboravljen. Za održivost, za život njegova mita brinula se organizacija kakvu iza sebe nije imao nikada niti jedan mit što ga je stvorio čovjek. Kao mit, dostigao je besmrtnost. Kao lik — morao se neprekidno boriti za život. To je značilo — boriti se protiv samoga sebe. Jer — kao svaki mit — mogao je živjeti jedino mijenjajući se.

Semantički, naravno.

Ta promjenljivost zahtijevala je i mogućnost da se izrazi. Niti jedan sadržaj ne može postojati bez svoga izraza. I Krist je — kao semantički adaptiran simbol — morao stvoriti svoj lik izvan kanonizirane ikonografije.

Kako je bio nastanjen unutar emotivne, imaginativne i etičke svijesti vjernika, prirodno je da je kucao na vrata lirike — vrata emotivne, imaginativne i etičke samosvijesti čovjeka.

Kako mu je umjetničko obitavalište bilo slikarstvo — prirodno je da je o zvekir na vratima stiha zazvonio dolazeći iz stoljećima dugih koridora galerije vlastitih portreta.

Svoj portretni okvir počeo je napuštati u drugoj polovici XIX. stoljeća.

Govorimo o europskoj pojavi. I naša moderna europska je pojava.

Mađarski slikar Mihály Munkácsy slika 1880/81. veliku sliku²⁸ *Krist pred Pilatom* — u duhu žanrovskog slikarstva druge polovice XIX. stoljeća. Vizija je izrazito aktualizirana. Optužujuća masa nosi turske turbane i pojaseve. Samo su Krist i Pilat u tunikama.

Kristu se vrlo brzo pridružuje — iskušenje. Dilema. Odnosno — etička aktualizacija. Prvenstveno u liku Marije Magdalene. Na slici Jeana Berauda iz 1891. Krist i Magdalena, koja leži pod njegovim nogama, nalaze se u suvremenom salonu i okruženi su ozbilj-

²⁸ Slika (ulje na platnu, 138 × 200 cm) nalazi se u Nacionalnoj mađarskoj galeriji u Budimpešti.

nom gospodom u tamnim večernjim odijelima. Tu su gerok, žaket, krute kragne, leptir-mašne, džepni satovi na lancima ...

Francesco Hayez, talijanski slikar, još ranije (1859) slika svoju Magdalenu nagu, izrazito erotiziranu, koja u opuštenoj ruci drži križ, čija je os, poput mimikriranog falusa, usmjerena točno u njen venerin brijeg, ovlaš prekriven prozračnim pramenom kose.

Za Magdalenom ulaze u slikarstvo (istina — ne prvi puta) Sv. Elizabeta, naga vizija djevojke koja iskušava sv. Antuna, mučenica inkvizicije i stigmatizirane djevojke u gotovo frivolnom položaju podavanja ...

No za erotskim buntom protiv dogme i frustrirajućih tabua slijedila je socijalna resemantizacija i — logično — aktualizacija Krista, a za Kristom i panteona njegove mitološke geneze (Jehova) i pratećeg mitološkog panteona — to su Adam i Eva, prije svih i češće od svih.

Erotsko probijanje ikonografskih tabua nije novo (pratimo ga od renesanse) i ono je već stvorilo svojevrstu kristijaniziranu paraikonografiju. No obnovljeno u simboličnom slikarstvu druge polovice XIX. stoljeća ono je odškrinulo vrata ikonografskih zabrana koja će, zatim, razvaliti Krist-buntovnik. Kranjčevićev Krist.

Buntovnik je akcijom (*Resurrectio*, 1897). No akciji je prethodila teška etička dilema (Eli! Ali! lama azvtani?!, 1896). Dilema je obilježje čitavog kršćanskog i protokršćanskog mitsko-lirskog svijeta i Kranjčevićeva (Mojsije, Zadnji Adam ...) i njemu srodnog europskog lirsko-filozofskog vizionarija biblijske geneze — što je lucidno zapazio još Antun Barac²⁹. Riječ je, naravno, o daleko širem (ne samo lirika!), dubljem (ne samo vjera i etika) i daleko-sežnijem (nadživljava modernu) fenomenu no što je rascijep unutar etičke i religiozne svijesti. Fenomen rascijepa i krize svijesti (i savjesti) samo se očituje u lirici. No lirske vizije rezultat su transfera vrlo kompleksnih problema u neomitološke lirske vizije. Oni su izraženi i u filozofiji (Friedrich Nietzsche), drami (Krlježa — *Golgota*), a naravno i u drugim umjetnostima.

Za nas je međutim od prioritetne važnosti ukazati na jednu pojavu koja je, reklo bi se, do sada izmicala pažnji. Ovako resemantizirani Krist — Kranjčevićev Krist — postaje znakovnom okosnicom jednog mitsko-lirskog podsistema koji u lirici hrvatske moderne postaje oponentnim podsistemom paganskom panteonu. Paganski panteon kao panteon jedne religijski mrtve strukture simbola artificijelan je, neinternaliziran, neegzistencijalan ... On

²⁹ Riječ je o njegovoj komparativnoj studiji *Carducci — de Vigni — Kranjčević*, u kojoj komparira tri bliske vizionarske interpretacije mogućeg kraja čovječanstva. Adam je — kao »zadnji Adam« — postao univerzalni simbol moguće apokalipse.

je imaginaran i stoga slobodno prepušten imaginalnoj. Obavezuju simboli, ali ne obavezuje vjera. Kršćanskom mitološkom panteonu, pak, još uvijek živa vjera, još živi u moralnom sukobu u kojem se našla, daje izuzetnu snagu. Njeni simboli mogu biti aktualizirani u sasvim konkretnom, socijalnom, revolucionarnom smislu. Bilo koji antički bog djelovao bi neozbiljno i groteskno kada bi se pojavio na barikadama. Kranjčevićev Krist nije groteska. On može poginuti, drugi put — u drugom tijelu.

Stoga je on ponovno dobio svoje sljedbenike, svoje apostole. To su — nazovimo ih uvjetno tako — kranjčevićanci. Mlađi pjesnici koji stvaraju mitozirane vizije unutar Kranjčevićeva simboličkog kozmosa.

Javlja se gotovo istodobno kad i udarne Kranjčevićeve pjesme u kojima dominira ovaj — kršćansko-mitološki — simbolički kod.

U zagrebačkoj »Novoj nadi« tako čitamo već u prvom broju, 1897. godine, pjesmu *Jaheveh* (Jehova) s nadnaslovom *Iz knjiga proroka Izaije*³⁰ i s potpisom (pseudonimom) V. K. Oblomov, *Spljet*, šljedeće stihove:

Poslušajte što nam veli
Sveta riječ prorokova
I ne dajte da se vrši
Čim nam prijeti Bog Jehova!

A još jedno: — nije lijepo
Da za tuđim s' otimate
Za jezikom asirskim
Kad judejski svoj imate ...

Vrlo je jasan semantički transfer kojim se starozavjetna priča aplicira na suvremenu političku situaciju u Hrvatskoj. Time se ne izvodi toliko značenjska mimikrija, koliko se postiže snažna konotativnost mitozacijom suvremene političke scene: čas je u kojem se donosi odluka o povijesnoj sudbini nacije.

Poanta je, istina, donekle erotska: žena se prkosno smije i ne prihvaća prijekore proroka Izaije, koji se na to »strese i oznoji«. No podsjetimo se šenoinih prijekora upućenih Hrvatima zbog denacionalizacije. Od njih je, uostalom, prošlo svega tridesetak godina! Problem je trajno aktualan. Samo se diskurs mijenja. Dramatičnost situacije je u snažnom porastu.

Godinu dana kasnije — 1898. — M. H-v³¹ u *Dvije idile* pjeva o Adamu i Evi, te »Kajinu«. No najizrazitiji je u tom kranjčevići-

³⁰ »Nova nada«, zbornik zabave i pouke; Zagreb, 1897, sv. 1, str. 2.

³¹ »Nova nada«, knj. II. (1898). str. 1.

čanskom priklonu Veljko Tomić u časopisu »Mlada Hrvatska«³², koji nam u pjesmi *Korifeji* slika slijedeću scenu:

Uz Golgotu je stenjuć mučilo si vuko
I reče: »nek je svjetlo!« ali nasta tmina
I čekasmo uzalud da i med nas padne
Koj tračak istine sa golgotskih visina.

Posve je u Kranjčevićevom (a ne samo kranjčevićevskom duhu) slika čuvara postojećeg ustrojstva svijeta i inaugurirane istine u riječima »navukoše si purpur« (Kranjčević: I tu u sjajnim ložam', u zlatu i u slavi, / Pod vijencem i pod mitrom na debeloj si glavi« — Eli! Eli! Lama azávtani?!), kao i gnomska lapidarnost i ekspresivnost paradoksalnog kontrasta iskazana poantom:

Jer mi bijasmo zvani, a oni odabrani.

Osnovni je smisao ovog biblijsko-mitološkog koda koji se formira u umjetnosti (ne samo u poeziji!) europskog simbolizma, moderné i ranog ekspresionizma duboko uvjerenje da se Europa i svijet nalaze u trenutku odluke čije je sudbinsko značenje jednako biblijskom osmišljenju svijeta. Svijet se — pa i svaki misleći pojedinac, pjesnik i Adam modernog doba — nalazi rasset između apsurdnosti i humanizma. Od Kranjčevića do Krleža razvija se hrvatska lirska dramtizacija ove egzistencijalne kontroverze, izražena kodom resemantiziranih biblijskih pojmova i mitova.

Tradicionalne poetske kategorije kao što su »simbol«, »metafora«, »alegorija«, »parabola« i sl. pokazuju, u pristupu ovom problemskom kompleksu, svoju neprimjenljivost. Riječ je, zapravo, o djelovanju jedinstvenog i vrlo složenog sistema transfera i transformacija značenja jednog primarnog mitskog koda koji je u tom transferu semantički bivalentan: primarno je značenje i reaktivirano i poreknuto novim, što stvara specifičnu tenziju, svojstvenu svakoj, a pogotovo ideofektivnoj ambivalentnoj strukturi. Da li ćemo u pojedinim aspektima toga transfera prepoznati alegoriju, metaforu i sl. vrsta je zaključivanja koja se kreće u okvirima jedne razine i jedne poetske kodifikacije postupaka koja nas ne vodi k razumijevanju.

Da zaključimo.

Rijetko su kada bogovi bili toliko zaposleni, koliko su bili zaposleni u vrijeme moderne. Silazili su i s Olimpa i s Golgote. Naravno — bili su imaginarni; ali oni nikada nisu prihvaćali svoju imaginarnost. Njihov je angažman bio stvaran, pa su i oni, posre-

³² »Mlada Hrvatska«, slobodan časopis za književnost, umjetnost i socijalni život; br. 4 (1902), str. 103.

dovanjem svoga značenja i funkcije toga značenja, postajali na sasvim određen način stvarni. Naime, bili su djelotvorni. Bili su graditelji vizija. Ne samo ponovno stvoreni, nego i stvarajući simboli. Snažna i arhetipska akumulacija značenja, složena semantičnost i konotativnost u ogromnoj kompresiji bila je nedostiživa za simbole druge provenijencije i drugih latentnih simboličnih sistema. Pa i onih reaktiviranih i resemantiziranih, kao što su povijesni, idilični — i ini sistemi. No ova su tri u poeziji moderne, nedvojbeno, dominantni.

Bogovi su se, vidjeli smo, podijelili. Podijelili su se između akcije i dokolica. Akciju preuzima Krist — mučenik i humanist, razapet ne samo fizički nego — još više i teže — duhovno, moralno, idejno... Postaje simbolom krize ideala, društva, vjere, svijesti... Pridružuju mu se i Jehova, i Mojsije, i Adam... Svi su personifikacije — odnosno semantički transfer — istog problemskog kompleksa. Nazivati ih »metaforama«, »alegorijama« i sl. znači pripisivati im mehaničnost lirskog postupka transfera značenja — a tu mehaničnost nisu nikada imali. Bili su stvarni u onoj mjeri u kojoj je stvarna vizija kojom stvaralac u krizi rješava bitne egzistencijalne probleme. Stvarnosnost koju su dosegli u moderni povesje je nove vrste. Nadrasla je kanonske zatvorene okvire.

Paganski bogovi bivakuju u blagodatima idilične dokolice. No i oni su i te kako angažirani: snažna su ideoafektivna gravitacijska jezgra ideja, ostvarivači katarze, proroci autonomnosti ličnog imaginativnog vizionarija, čuvari čudesne čahure duševnosti. Ukratko — i oni su simboli složeni i snažni. Kaosu vanjskog svijeta suprotstavljaju harmoničnost unutrašnjega. Kaosu unutrašnje rascijepljene svijesti dilemama i sumnjom suprotstavljaju harmoničnost ostvarenih — i postvarenih — vizija »pompejskih sličica«. Nikada nisu Kristu u toj mjeri bili potrebni Zeus, Amori, Venera... Nikada Veneri nije bio potrebniji Krist. Nije riječ samo o tome da se Venera pred Kristom našla u kontroverznoj ulozi i položaju Marije Magdalene. Ne aludiram na tu grotesknu inverziju značenja što ju je kršćanstvo izvršilo u sferi emotivnog, čulnog i čulno lijepoga. Govorim o binarnoj (i dinamičnoj) ravnoteži dvaju mitoloških simboličkih sistema. Nalaze se u semantičkoj interakciji. To ih je — i jedan i drugi — semantički oživjelo i učinilo plodonosnim.

Ušli su u poeziju, u časopise, u galerije, u medaljerstvo, poduprli su portale i balustrade secesionističkih palača, našli se na fasadama... Merkur se i danas uzdiže nad sljemenom zgrade »Saveza boraca« u Osijeku... Zgrada je, kad je građena, imala drugačiju namjenu...³³

³³ Zgrada je građena 1884. kao Trgovačko-obrtnička komora za Slavoniju. Komora je osnovana 1855. godine.

Poveli su sa sobom i sav svoj mitološki puk. I svece i kentaur, i hebrejski puk i hurije Hada...

I podijelili su onaj svijet, onaj medij koji ih je rodio: podijelili su povijest.

VI. Ponovno pokrenuta i preporođena povijest

Kad je Perun, predvođeci Nazorove *Slavenske legende* (1900), pokrenuo slavenski puk preko Karpata, pokrenuo je povijest. Povijest je pošla predvođena njegovim stopama.

Nekoliko godina kasnije našla se nasukanom, ali prkosno postojanom, u simboličnoj slici *Zvonimirove lađe*:

Još je tu. — Na tvrdoj siki
Jošte leži nasukana.
Osamstoto minu ljeto,
Što je mlata sa svih strana.

Lađa — povijesni simbol — našla se odsukanom četrnaestak godina kasnije, 29. listopada 1918, kada je Narodno vijeće (Sabor Hrvatske) proglasilo formiranje Države Slovenaca, Hrvata i Srba — sa Zagrebom kao metropolom — i, ponovno, 1939, nakon formiranja Banovine Hrvatske. Prvi put na markama novostvorene države, drugi puta na modelima za novac Banovine³⁴:



Ivo Kerdić: Banovina Hrvatska (1918; sadra; Ø 230 mm /Av./ i 260 mm /Rv./; nefinalizirano)

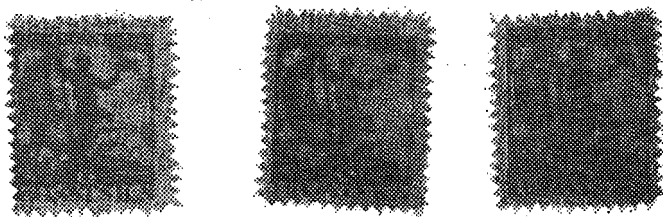
³⁴ Novac nikada nije realiziran. Autor modela je Ivo Kerdić, čuvaju se (modeli za avers i revers) u Gliptoteci u Zagrebu pod znakom NMP br. 267 i br. 309. Opisao ih je Gjuro Krasnov u »Numizmatiči« (spomen-izdanje 1828—1988), HND, Zagreb 1988, str. 62—66.

Interesantno je i otvoreno pitanje što na novcima (?) nije označena valuta. Time je otvorena i mogućnost da je riječ o medalji.

Ne nadovezuje li se simbolika jedra na koki³⁵ na viziju opjevanu u petoj strofi *Zvonimirove lađe* (Konop zuji u vjetrini: / »Kolanac sam gvozden bio, / Kad o meni, svet, slobodan, / Kockasti se barjak vio.« /), a marka — ne djeluje li kao simbolički odgovor na pitanje iz šeste strofe iste pjesme (Škriplje krma: »Gdje si sada, / Snažna ruko kormilara, / Čemu, more, uv'jek na me / Tvoj se ljuti b'jes obara?«) ?

Susrećemo se sa još jednom vrlo indikativnom potrebom sugestivnosti simbola: to je njihova transmedijalnost. Simbol koji ne ostaje zatvoren u pjesmi ili knjizi, nego se smješta na poštanske marke, slike, novac, uopće — u različite medije i različite sisteme (a poštanske marke i novac su krajnje komunikativni prenosnici simbola) duboko je uronjen u kulturu i isto tako na njoj povijesno zasnovan.

Prirodno je priuipitati se da li je izvorište dominantnog sistema transmedijalnih (u ovom slučaju: povijesnih) simbola unutar jednoga od medija (poezija, likovna umjetnost, primijenjena umjetnost . . .), ili izvan njih. Ako bismo ispitivali kronološki slijed unutar moderne, taj bi nas kriterij uputio k Nazorovoj *Zvonimirovoj lađi* kao generatoru kasnijih varijanata simbolizacije broda koji sintetički slika hrvatsku državu i njenu povijesnu sudbinu. No bez obzira na nekoliko uzastopnih izdanja *Hrvatskih kraljeva*³⁶, možemo li prepoznati semantički plod ovoga sjemena u slici koja se javila na poštanskim markama Hrvatske u studenom 1918. godine:



³⁵ Koka (franc. — Le cog) bila je standardni ratni brod europskih flota srednjega vijeka. Iako je konačni oblik dobila u XIV. stolj. (27 m dužine i 3 m širine, čvrstoća, jedan jarbol i jedno križno jedro, montažni kašteli na krmi i na pramcu), razvijala se tokom stoljeća, te je i u floti hrvatskih knezova i kraljeva IX. i X. stoljeća njen protooblik bio okosnica flote. Kerdić je, očito, pomno proučio podatke o povijesti brodarstva, jer brod na njegovim modelima (novca, medalje?) potpuno odgovara karakteristikama koke. Koka je bila (za ono vrijeme) brz brod. Najpoznatiji tip našeg broda — karaka — bio je spor, ali stabilan i vrlo nosiv. Odnos širine i dužine karake bio je 1 : 3 (dok je u koke dosizao, kako vidimo, čak 1 : 9!).

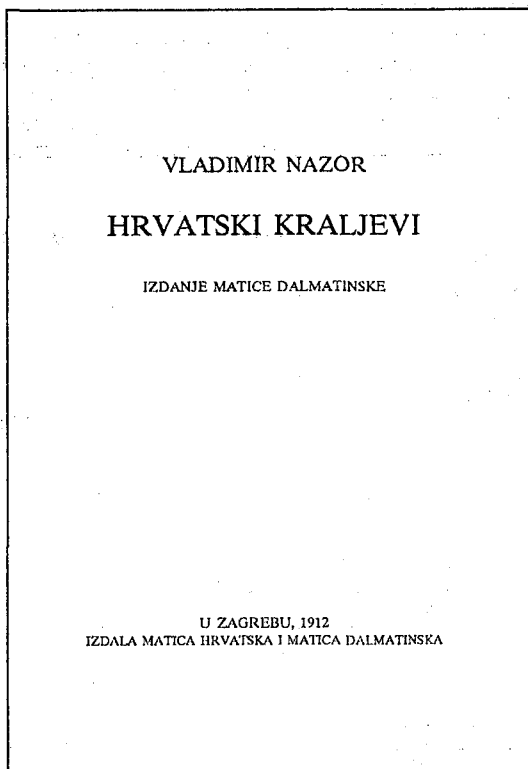
I koka i karaka postale su ikonografski simboli hrvatske pomorske povijesti, i povijesti uopće.

³⁶ U bilješci uz V. izdanje (1930) Nazor sâm iznosi mukotrpní put

Kategorija državnosti denotirana je natpisom: Državna pošta HRVATSKA. Izvan denotacija, kao — ne odviše čitljiva — kono-

ove knjige ka zatvorenoj recepcijskoj svijesti čitalaca: »Nepotpuni i nedotjerani nastali su 1903. u Zadru, gdje se tvrdilo, a htjelo se dokazati da su Hrvati gotovo bez svoje starije povijesti i bez svojih predaja na kopnu i na moru, i dok se kod nas — ... — nadalje i sve jače vjerovalo i isticalo da smo i mi oduvijek dobroćudni Slaveni žrtveni bijeli golubovi i jaganjci Božji, koji će svojom ustrpljivošću i svojim trpljenjem otkupiti jednom svijet.« ... »Izašle su te pjesme 1904. u koledaru Svačiću«, pa, iste godine, kao *Knjiga o kraljevima hrvatskijem između izdanja »Hrv. knjižarnice« u Zadru. — Ispravljene i nadopunjene izdala ih je zatim god. 1912. »Matica hrvatska«, a god. 1918. ušle su u V. knjigu Vodnikovih Djela V. N.*

Inače, nije neinteresantno napomenuti (i indikativno je za evolutivni proces konstituiranja nacije i nacionalne svijesti) da Nazorova informacija o izdanju iz 1912. godine nije posve precizna. Knjigu je »Izdala Matica hrvatska i Matica dalmatinska«, a pod naslovom stoji: IZDANJE MATICE DALMATINSKE:



tativna sugestija uokvirenosti Hrvatske u Državu Slovenaca, Hrvata i Srba koja se konstituirala na teritoriju Austro-Ugarske koji nastavaju južni Slaveni nalazi se tek natpis na vodećem jedru: SHS. No cijela kompozicija simbolične scene flote jedrenjaka posve je neovisna o Nazorovoj viziji.

Uostalom, i sâm nas Nazor u svojoj bilješci uz V. izdanje (napomena 36) upućuje na stvarno — i, rekli bismo, dubinsko — izvoriste simbola na kojima počiva i njegova poviješću nadahnuta lirika: to su »daleki izvori« (Nazorove riječi) — a u njima su neodvojivi historija i legenda. Dapače, možemo utvrditi odnos među njima: povijest prerasta u legendu, u tom preraštanju ona je podvrgnuta transsemantizaciji, a sažimanje u simbole oblik je te transsemantizacije. Simboli su nosioci kodnog sistema, kojemu povijest služi tek kao simbolička, odnosno — preciznije — simbolotvorna građa, a stvarni generator simboličkog sistema nije povijesna istina, nego povijesna ideja. Povijest se transkodira u mit, a ta mitoizacija stvara i legende, i predaju, i poeziju, i simbole. Proces je dug, nije ograničen okvirima jednoga vremena, jednoga stila ili jednoga medija. Odvija se u svijesti i podsvijesti zajednice i formira jedan dubinski sistem simbola — koji je latentan, i određeni povijesni trenutak (koji uključuje i stilski katalizator) samo ga oslobađa i aktivira. Ako neka povijesna činjenica ne odgovara potrebama mita (tj. potrebama ideje), ona će biti ili izmijenjena, ili prigušena. Povijest nije istina o povijesti. Ona je internacionalni sistem predodžaba koje se povijesnom građom hrane i prerađuju je u skladu sa svojim potrebama³⁷.

³⁷ Od mnoštva krajnje uvjerljivih primjera naddeterminizma mita nad povijesnim činjenicama navest ćemo najilustrativnije; iako i dokumenti i logika (Nin potpada pod franačko-rimsku nadbiskupiju u Akvileji, a Split pod Konstantinopolis, jer je u Bizantskoj Dalmaciji, koja dozvoljava obrede na narodnim jezicima) ukazuju na to da je biskup Grgur Ninski bio na strani latinaša i pape (a ne obratno, kako tvrdi legenda), legenda je — kao dio mita — jača od činjenica; ili: ne samo usprkos toga što za VII. i VIII. stoljeće nema nikakvih dokaza o doseljenju Hrvata, nego baš stoga što ih nema opire se logici i činjenicama mit o doseljenju Hrvata na Jadran u VII. stoljeću; naime, ta dva stoljeća, nepokrivena činjenicama, otvaraju idealan dvjestogodišnji prostor za mitsku interpretaciju doseljenja: dolazak pod vodstvom sedmor braće i sestara (broj sedam je mitem: simbolička supstitucija za bezbroj: iza sedam gora i sedam voda... itd.). Broj sedam je, inače, psiholingvistički, mitski i logički fenomen još uvijek nedovoljno ispitan. Njegova fenomenologija je univerzalija; jezik su-su (Gvineja), i brojni drugi, recimo, nemaju broja sedam. Brojevi idu do šest. Od sedam i jezično i logično počinje neizbrojivost. Svakako da matematska neartikulativnost nije bez utjecaja na ovaj fenomen (slijedeći neartikulativan broj je trinaest — »đavolje tuce«).

Brod, more, plovidba, konmilar, itd. itd. simbolička su uporišta kôda koji je ugrađen i u Nazorovu liriku, i u marke, u medalje, u Vidrićevo *Roblje*, u grb Hrvatske modificiran u NOB-u, u Krležin simbolički diskurs — od bezbroja paraboličnih slika plovidbe do Kristofora Kolumba... Kôd je vrlo plodotvoran i nemoguće je navesti sve njegove izdanke. Intermedijalan je i transmedijalan. Dubinski je. Istovremeno to mu daje i arhetipska obilježja.

Ujedno, to znači da kôd mitoloških i kôd povijesnih simbola u lirici nisu odvojeni, nego su to dva aspekta istoga koda — ako je riječ o nacionalnoj povijesti i nacionalnoj mitologiji. Povijest se mitozira, mitologija se remitoizira. Oba su kompleksa zahvaćena istim procesom resemantizacije. Intencionalna ideja o budućoj povijesti djeluje i kroz poeziju i kroz historiju. Historija je samo oružje ideje. Ideja je uvijek semantička nadeterminanta.

I najzad — kako se stvara mitska recepcija povijesti pokazuju nam one rijetke — no utoliko dragocjenije — pjesme u kojima je sadašnjost doživljena kao povijest. Potrebno je za takve vizije — nećemo uzmicati pred ovim vrijednosnim terminom koji izmiče egzaktnosti — zaista nositi u sebi lucidnost kakvu dostižu rijetke pjesme i još rjeđi pjesnici.

Primjer koji ćemo navesti nije svjež — ali samo stoga što je zaista klasičan. To je Matoševa pjesma 1909:³⁸

Na vješalima. Suha kao prut.
Na uzničkom zidu. Zidu srama.
Pod njome crna zločinačka jama,
Ubijstva mjesto, tamno kao blud.

Ja vidje negdje ladanjski taj skut,
Jer takvo lice ima moja mama,
A slične oči neka krasna dama:
Na lijepo mjesto zaveo me put!

U mjesto nje u kobnu rupu skoćih
I krvavim si njenim znojem smoćih
Moj drski obraz kao suzama.

³⁸ Pjesma je objavljena u »Hrvatskom pravu«, 17. VII. 1909. »kao završetak Matoševa članka "Gaj", prigodom proslave u Krapini njegove stogodišnjice rođenja«. Na kraju toga članka veli Matoš: »U Krapin-skim Toplicama, kamo odoh sa našim umjetnicima na dva dana, do-sađivaše nam u nedjelju kiša. Od dugočasnosti legnem i razmišljavaju-ći o Krapini, o Khuenu i g. 1903, o nedalekoj Lepoglavi i ovoj lijepoj zemlji, usnem ovaj ružin san: Na vješalima, Suha kao prut.« (Bilješka u izdanju A. G. Matoš, *Izabrane pjesme*, Zora, Zagreb 1950, str. 107; priredio D. Tadijanović).

Jer Hrvatsku mi moju objesiše,
 Ko lopova, dok njeno ime briše,
 Za volju ne znam kome, žbir u uzama!

Mitoizirajući suvremeni povijesni trenutak, i sama je pjesma, postajući simbolom, postajala i mitskom, kao i vizija u njoj dana. Djelovanje je reverzibilno: stvaralačka mitoizacija i sam izraz mitoizacije — djelo — projicira u mitski sustav simbola.

Ujedno, dokidajući u povijesnom povijesnost kao egzaktnu i afektivno irelevantnu kronologiju zbivanja, mitska vizija povijesti izvodi svojevrsnu vremensku, tj. povijesnu kompresiju. Sva je prošlost — sadašnjost. U tom smislu i klasični termin »anakronizam« postaje besmislen. Mitski je svijet svijet aktualizacije, tj. svijet postojane sinkronije.

VII. Nacionalna i antička povijest: kodovi obavezujuće i neobavezujuće imaginacije

Govoriti o kôdu u području imaginacije djeluje, svakako, u prvi mah neumjesno. Imaginacija podrazumijeva proizvoljnost, nepredvidivost, slobodnu asocijativnost, posvemašnju subjektivnost, a — iznad svega — ona je medij koji izmiče detekciji. Zbiva se u zatvorenoj svijesti, dakle — u crnoj kutiji. Ono što je dostupno našoj opservaciji nije sama mašta, nego plod mašte, djela u stvaranju kojih je sudjelovala mašta, ali ne samo mašta. U djelu mašta, imaginacija, ostvaruje sinkretizam s drugim vidovima i plodovima čovjekova svjesnog, mentalnog, ali i podsvjesnog aktiviteta. Situaciju čini složenijom i nesumnjiva činjenica da je podsvijest jedan od pokretača imaginacije, da je iskustvo »hrani« materijom koju mašta prerađuje... Kako? Zašto? Kako razlučiti podsvjesnu stimulaciju od ostalih činilaca? Kako odvojiti stimulaciju od stilizacije — u kojoj su nesvjesno i svjesno, također, isprepleteni? U svakom slučaju, nalazimo se pred vratima k a o s a. A uza sve — svjesni smo toga da kaos nije apsolutno kaotičan, nego da je kategorija kaosa samo oznaka za vrlo visoki stupanj složenosti koji radikalno nadilazi naše mogućnosti artikulacije. Kaosom, dakle, ne imenujemo samu nesređenost (što je svjesna intencija), nego (nesvjesno) našu n e m o ć da u kaosu raspoznamo red koji se kroz kaos provlači i koji kaos iznutra, ipak, strukturira.

Kao generatore reda, tj. strukturalizatore kaosa prepoznali smo i u nacionalnoj mitologiji i u nacionalnoj historiji ideju (aktualnu i aktivnu) i intenciju koja iz nje proizlazi. To je od ova dva motivska kompleksa sa simboličnim čvorištem učinilo j e d a n j e d i n s t v e n i sustav s identičnim oznakama. Između mitske fikcije istine i povijesne istine nema ni u predaji, ni u poeziji, ni

u aktualizaciji bitne razlike. Obuhvaćeni su istom funkcijom, doživljavaju istu imaginativnu nadgradnju, istom su afektivnošću i vrijednošću nabijeni njihovi simboli. To su dva krila istog imaginativnog leta, a ideja u oba motivska kompleksa fikciji daje snagu istine. Iracionalno se u njima ostvaruje i potvrđuje kao djelotvorna kolektivna sila i kao kodifikator etničkog identiteta. Stoga je stvaralačka imaginacija u ovom području imaginacija uvjetovane slobode; to je obavezujuća imaginacija. Podliježe ovjeri idejnih i ideologiziranih očekivanja i potreba zajednice.

Takvoj recepcijskoj ovjeri, međutim, ne podliježe onaj povijesni i onaj mitološki motivski kompleks koji ni na kakav vidljiv posredan ili neposredan način nije uključen u konstituiranje duhovnosti ili povijesne sudbine zajednice. Do njega je potrebno duboko zakopati u rudnik vremena, potrebno je spustiti se do pretkršćanske i predslavenske epohe — tj. do antike. Na ovo udaljavanje od vlastite povijesti — materijalne (historijsko) ili duhovne (mitološko), svejedno — bogato je nadoknađeno latentnim sistemima simbola izuzetnih potencijalnih naboja i, uz to, slobodom neobavezujuće imaginacije.

Istu slobodu otvara pred umjetničkim stvaralaštvom još jedan motivski sustav: sustav egzotičnih tema. Prije svega — orijentalnih. Egzotika bliskog — a ipak nepoznatog — Orijenta snažno je zapljusnula imaginaciju srednjoeuropskog i južноеuropskog građanstva krajem XIX. stoljeća, pa iako je ta imaginativnost egzotike jače izražena u nizu drugih medija (ilustracije, interijeri, slikarstvo...) nego u poeziji, ona se pridružuje prvim motivskim kompleksima kao treća komponenta jednog neobavezujućeg imaginativnog svijeta. Ta neobaveznost učinila je ovaj motivski makrokompleks predestinativnim za subjektivne teme, intimna raspoloženja, ugođajnu liriku...

No ova podjela nije podijelila samo motivske komplekse u poeziji, nego i pjesnike.

Još radikalnije — podijelila je slikare. Antički se motivi, isprepleteni s mitološkim, javljaju u djelima Bele Čikoša Sesie, (*Judita i Holoferno, Saloma, Penelopa, Psyche, Sapho...*), Celestina Medovića (*Bakanal, Grkinja kod toalete, Pokop u katakombama, Fauni, Pompejanke na terasi...*), Mirka Račkog (bakropisi i ulja inspirirani Danteom), Vlahe Bukovca (*Smrt Abela, Ikar, motivi iz Dantea...*)...³⁹. Istina, usporedno s ovim motivskim kompleksom

³⁹ Danteove vizije, koje su i same kasnosrednjovjekovna i predrenesansna resimbolizacija i reaktivizacija antičkog legendarija, bile su i izuzetno pogodan semantički transfer u umjetnosti i predodžbenom svijetu moderne. Tome možemo zahvaliti činjenicu da je Dante postao na prijelazu stoljeća, preko pet stotina godina iza svoje smrti, jedan od najsuvremenijih vizionara i pisaca. Njega prevode Kršnjavi, Nazor... Izlaze divot-izdanja njegovih djela.

u opusu svih ovih slikara postoji i podjednako snažan kompleks nacionalno-historijskih motiva, a to se supostojanje dvaju oprečnih motivskih kompleksa u opusu istih slikara ne može objasniti samo činjenicom da je hrvatski ministar⁴⁰ za bogoštovlje i nastavu Izidor Kršnjavi u svečanoj sali svoga ministarstva⁴¹ kreirao Zlatnu dvoranu u kojoj su ovi (i neki drugi — poput Otona Ivekovića) slikari dobili mogućnost da kreiraju velika platna s nacionalno-historijskom tematikom. U njihovoj su svijesti, psihi, imaginaciji i senzibilitetu supostojala ova dva kompleksa ne potirući se uzajamno.

Kod pjesnika su se potirali. Samo time možemo objasniti činjenicu da je podjela na motivske komplekse podijelila ne samo pjesme nego je podijelila i pjesnike. I uz to, u krugu antičko-historijskih inspirativnih poticaja ostao je gotovo posve osamljen jedan pjesnik (barem, među vodećim⁴²). Bio je to Vladimir Vidrić s pregrštom svojih pjesama: *U oblacima, Dva levita, Elije Glauko, Na Nilu, Pompejanska sličica, Pomona, Coena, Silen, Ex Pannonia, Ambrozijska noć* . . .).

Niti jedna od tih pjesama ne oživljava mitološku ili historijsku sliku koja bi makar težila autentičnosti. Antika je, jednostavno, područje imaginativne slobode. Vidrić ne opjeva legende. On ih stvara. U poeziji — one su anegdotskih okvira. Međutim smisao im nadraستا anegdotske okvire. Stvarna semantička jezgra uvijek je jedna od »vječnih tema« — no odrednicu »vječnog« nikako ne mislimo dovesti u pitanje. Ona je umjesna: Ljubav i starost, ljubav i smrt, ljubav i statusni ponori, ljubav i nostalgija, ljubav i zavist, ljubav i prisila, ljubav i irealnost paganskih i hedonističkih vizija. . . — nisu li to egzistencijalne dileme koje određuju čovjeka kao moralno i emotivno biće bez obzira na konkretne povijesne okvire?

Približili smo se ne samo problemskoj jezgri Vidrićeva svijeta (tj. svijeta egzistencijalnih kontroverzi u kojem je ljubav jedina neosporna — a u svim relacijama osporavana — vrijednost), nego i odgovoru na pitanje kakvo je osnovno značenje pagansko-mitološkog i antičko-povijesnog motivskog kompleksa. To je područje potpune imaginativne slobode, koja je — uz to — nezamjenljivi mitogeni sistem. Sam ugođaj antičkog i paganskog generira i patos i semantičku transferabilnost koja karakterizira legende. Anegdotski okvir svojevrsni je semantički kontrapunkt po-

⁴⁰ Bijaše, prema ondašnjoj pravnoj terminologiji i regulaciji pravnog statusa, »predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu«.

⁴¹ Zagreb, Opatička 10.

⁴² Naravno, ako uzmemo u obzir i brojne pjesnike koji daju opći ton epohi i ostvaruju izvjestan poetski milje, Vidrić i nije bio posve osamljen. Brojni su, recimo, anakreontski pjesnici u tom dobu. Vidrić nesumnjivo, izražava svojevrsni duh epohe.

vijesnom patosu, koji Vidrićev svijet održava u labilnoj ravnoteži i daje mu onaj specifični šarm, onu delikatnost kakvu je rijetko koji pjesnik uspio ostvariti.

Ovim smo, vjerujem, odredili — približno i načelno — suštinu i specifičnost Vidrićeva poetskog — i vizionarskog — kôda. Dotakli smo ključ njegova svijeta. Ključ otvara vrata složenih sistema kontekstualnih, implicitnih i konotiranih značenja: etičkih, filozofskih, emotivnih, poetoloških, ukratko — egzistencijalnih.

Pod glatkom ili lakim daškom ustreptalom površinom ozarene vode često se kriju dubine koje možemo tek slutiti.

To nije sistem čvrstih i denotiranih, nego sistem konotiranih i disperzivnih značenja. U tom sistemu aluzija prevladava nad nominacijom, vizija nad vizualnim, ugođaj nad konkretizacijom, slatnija nad sudom, iracionalno nad racionalnim, introvertno nad ekstrovertnim . . . Vraćeni smo u vrijeme u kojem se pojam o vremenu tek začinjao, te je onovremenost zapravo izvanvremenost. Svijet antičkih i paganskih legendi — pa čak i kad imaju povijesni prizvuk — svijet je atemporalan i ahistorijski. To nije područje simbola, nego semantičko-predodžbena oblast unutar koje se tek generiraju simboli.

Stoga je slikara i slika unutar ovog motivskog područja mnogo više nego pjesnika i pjesama. Slika je vizija. Slika je vizualna, ili vizualizirana predodžba. Ona je imaginatorij u svom neposrednom izrazu. Poezija je već posredovana: posredovana je jezikom, koji — nužno — donosi sa sobom opojmljenje. Konceptualizaciju. Vidrić je jedan od rijetkih pjesnika koji su, intuitivno, pronašli način da ostvare prodor kroz tu konceptualističku barijeru. Pronašao je — ili stvorio — brešu, prošao kroz nju — i našao se osamljen s druge strane, u imaginarnom svijetu neobavezujućih vizija. Osamljen — ili, točnije, okružen slikarima. S jednim od njih (bio je to Čikoš Sesia) dijelio je jedno vrijeme i atelje, i motive. Do požara ateljea. Vatra je spalila mnoge vizije nastale u jednoj drugačijoj vatri: vatri strasti.

A ta strastvenost, ta čulnost, taj ustreptali senzualni košmar, stvorio je, također, svoj jezik. Stvorio ga je, zapravo, unutar jezika. I — unutar slikarstva. Uz simbole — koji su nosioci koda — postoji i simbolotvorni medij. Sâm izraz.

VIII. Transmedijalnost simbolotvorne strukture u umjetnosti moderne

Znanost je u ispitivanju stilogenih procesa i modela simboli-zacije u pravilu ostajala zarobljena granicama medija koji ispituje i unutar kojega se fenomen simbolizacije javlja.

... Vidno su zanemarena intermedijalna ispitivanja. Većina istraživača u istraživanju ostaje limitirana i uvjetovana matricama vlastite poetike: likovna umjetnost ispitivanjem fenomena likovnog, filologija fenomenom jezičnog artikuliranja stvarnosti (u što, prirodno, uključujem i stvarnost iracionalnog, subjektivnog, itd.) ... Apriorno, metodološko (i — implicitno — svjetonazorno) odustajanje od intermedijalnosti, ili bar marginaliziranje fenomenologije intermedijalnog, zatvorilo je pred istraživačima uočavanje fenomena koji je pretpostavka samog postojanja inzermedijalnoga. To je fenomenologija transmedijalnoga. Konkretnije: ako postoje stilogeni analogoni između slikarstva, poezije, glazbe, itd. (što je, srećom, ipak uočeno), nije li nelogično istraživanje zatvoriti konceptualizacijom univerzalnoga (intermedijalnog) stila, zahvaljujući kojem se, recimo, impresionizam javlja i u glazbi, i u poeziji, i u skulpturi, i u slikarstvu ... Jednu medijsku razinu time samo supstituiramo drugom — sintetičkom — medijskom razinom, čime samo zatvaramo krug medijskih fenomena i tim zatvaranjem postuliramo pretpostavku da je pojave moguće objasniti unutar toga kruga; a to je krug kulturnih ili civilizacijskih fenomena i njihova strukturiranja. Poezija postaje — implicitno — objašnjiva unutar sebe same, ili unutar umjetnosti, ili unutar civilizacije i kulture ... Slikarstvo unutar likovnog izražavanja čovjeka, a ono unutar istih zajedničkih okvira ... U svakom slučaju, kulturna strukturalizacija ostaje presudni i presudujući okvir. On nas ponovo vraća podsystemima. Razumljivo. Jer — ako metodologijom koju koristimo (i koja je — uvijek — i izraz sasvim određenog apriornog pogleda na problematiku) podrazumijevamo da je ljudska kultura (a i civilizacija je plod kulture, shvaćene u najširem smislu) jedan velik i sveobjašnjeni makrosistem, svi fenomeni pripadaju podsystemima: poezija, proza, legenda itd. jeziku, slikarstvo, skulptura itd. ikoničkom sistemu, obredi i rituali sistemima iracionalnih pretpostavki, magiji i religiji kao oblicima posredovanja s iracionalnim ... Ukratko: svi fenomeni su jedinice nekog od sistema, svi su fenomeni artikulativni i svi su znakovne prirode. Međuodnosi sistema — intermedijalni odnosi — odnosi su znakova, dakle: odnosi sistemskih analogona. Poezija se, recimo, povezuje s glazbom i ikoničkim fenomenima sinestezijom. Ali sinestezija u poetici nije identična sinesteziji kao psihološkom fenomenu. U psihologiji — sinestezija podrazumijeva opazajni sinkretizam. U poetici — sinestezija je oblik intermedijalne simbolizacije (boja konotira zvuk, zvuk konotira miris, itd.). No nije riječ o sinkretizmu, nego o semantičko-senzornom transferu iz jednog artikuliranog sistema u drugi. A gdje postoji artikuliranost — ne postoji sinkretizam. Jednostavno — u psihološkoj sinesteziji opazajnik ne može razlučiti sliku od pripadajućeg joj zvuka, mirisa, itd. U poeziji (tj. — u kulturi i njenim medijima) opazaji su nužno razlučeni, artikulirani

— jer samo se među razdvojenim fenomenima može izvršiti transfer. Ako nema razdvojenosti — ne može postojati niti prenošenje značenja, niti konotacija, niti simbol niti poezija, niti jezik! Sinesteziya podrazumijeva predjezično stanje svijesti. U poeziji sinesteziya kao psihološko-senzorni fenomen ne može postojati!

Zašto smo se toliko zadržali na primjeru sinesteziye? Stoga što je on upravo za umjetnost moderne krajnje indikativan. Fenomen sinesteziye klasična poetika objašnjava kao fenomen u kojem se manifestira približavanje različitih umjetnosti jednih drugima: u glazbi se javlja recitativ (Debussy...), u lirici ritmizacija, izrazita euforičnost (koja simulira glazbene efekte, jer stilogenost prenosi na auditivnu ekspresiju), itd.

Mogli bismo — oslanjajući se na vrlo funkcionalnu i osustavljenu terminologiju prirodnih znanosti — iskušati funkcionalnost izo-terminologije u poetici. Nisu li ritmičke matrice koje se javljaju u poeziji jednoga razdoblja rezultat repetitivnosti istovjetnih ili vrlo analognih (tj. koji teže istovjetnosti) ritmičkih jedinica? Budući da se ritam ostvaruje povezivanjem takvih jedinica u cjelovitu strukturu, ne radi li se o pojavi koju bismo mogli nazvati pojavom izoritmova? Dalje — nisu li asonance, aliteracije, rime, anafore, epifore i sl. eufonijske »figure« izofoni? U slikarstvu (iskušajmo i promjenu medija!) repetitivnost određenih kromatskih konstanti s mnogo bismo opravdanosti mogli terminološki odrediti kao pojavu izokroma. U secesionističkoj grafici karakteristična je repetitivnost ornamentalnih grafičkih struktura. Nisu li to izografi? I — najzad — uočili smo već pojavu istih simbola (brod, mač, sunce...) u različitim umjetničkim medijima. Kako je uvijek riječ o određenoj ikoničkoj predodžbi — različite medije povezuju izoikoni, koji — ponavljanjem — ostvaruju simboličku kondenzaciju, gradaciju i reprezentativnost (i time transferabilnost, tj. prenosivost) svoga značenja.⁴³

Da li je riječ samo o terminološkoj igri? Smatramo da nije. Unošenje izo-terminologije, prije svega, uklanja iz našeg nazora pretpostavku da se neka stilska pojava javlja, najprije, u jednoj od umjetnosti, da bi se zatim intermedijalnim prenošenjem i adaptiranjem uzora javila — kao analogon — u drugim. Takva se pretpostavka razobličuje kao predrasuda. Nije slici ili boji izvorište u slikarstvu, nije ritmu izvorište u glazbi, nije recitativu izvorište u lirici... Suočeni smo s intermedijalnim fenomenom strukturalizacije izraza, u kojoj bogati oblici repetitivnosti izražajnih ele-

⁴³ Izo-terminologija nije uobičajena u poetici. Međutim, smatram je vrlo prikladnom jer određuje terminološki suštinu postupka koji dovođi do simbolizacije: to je ponavljanje istih ili analognih jedinica ili oblika strukture (prema grč. »isos« — isti).

menata zahvaćaju sve medije. Ako se nekom obliku repetitivnosti najprije otvara jedan medij (kao što se izografima otvara grafika, izofonima lirika, izokromima slikarstvo, izoflorima secesionistička hortikultura, itd.), to se ne dešava stoga što bi određeni medij bio inicijalni »otkrivač«, nego stoga što ga sama njegova priroda čini predestiniranim za određeni tip izo-stilema. No kako sve izo-stileme karakterizira isti strukturalistički princip, očito je riječ o jednoj univerzalističkoj stilskoj i strukturalizirajućoj (što je značajnije!) težnji čije je izvorište izvan umjetničkih medija.

U svim slučajevima koje smo uočili riječ je o jednom istom procesu: o artikulaciji neartikuliranog.

Osnovna pitanja kojima možemo odrediti modernu — iz aspekta i slijeda ovih razmišljanja — jesu: što je to što je neartikulirano, te kakva je priroda i funkcija artikulacije u moderni.

Na prvo pitanje odgovor već počiva u svemu što smo do sada razmotrili. Primaran i neartikuliran, inspirativan i poticajan medij na kojemu izrasta umjetnički svijet moderne nije stvarnost u doslovnom, fizičkom obliku, nego predodžbeni i imaginativni svijet.

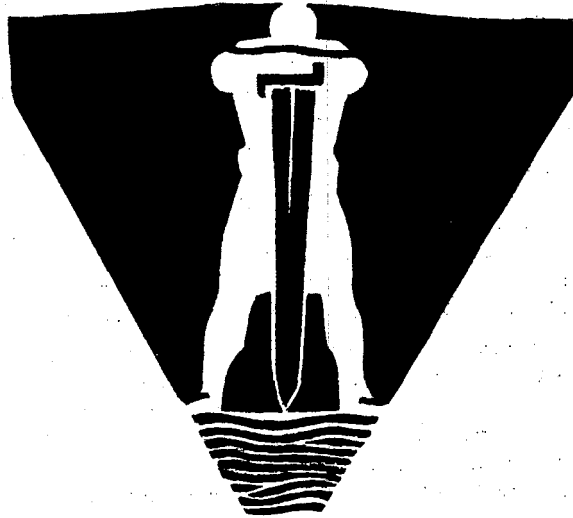
Ova konstatacija, ma koliko se činila prirodnom, u potpunoj je opreci sa dosadašnjim i u lingvostilistici ustaljenim tumačenjem umjetničke stvarnosti. Lingvostilistika svoja ispitivanja, a time i interpretaciju stvarnosti uobličene i artikulirane jezikom, i zatvara i determinira osnovnim odrednicama jezika kao sistema znakova. Stvarnost je artikulirana i ostvarena jezikom, njegovim pojmovno-izražajnim jedinicama (znakovima) i njihovim relacijama. I denotat, i konotacija, i semantički transfer u svim tipološki opisanim i isto tako artikuliranim vidovima — sve je to realizirano mogućnostima jezičnog sustava. On je pretpostavka stvaranja.

Ovom uvriježenom pristupu suprotstavljamo posve oprečni i (korektno je to odmah naglasiti) teško dokazivi stav: primaran je predodžbeno-imaginativan svijet koji se formira u svijesti (i podsvijesti), koji je predjezičan, nije artikuliran, sinkretičan je, relativno amorfan, sastavljen od nedefiniranih slika i intencija u neodređenim i svakako nekonceptualiziranim odnosima, a odnosi između svjesnog i podsvjesnog fluidni su, te se sa imaginativnim predodžbama isprepliću ili se kroz njih protkivaju (gotovo bismo rekli, metaforički: u njih se odijevaju) instinktivni i intuitivni impulsi... Primarnim i inicijalnim smatramo dakle jednu internalnu, unutrašnju sferu biopsiholoških impulsa i njihova odijevanja u kaotične, hipnagogičke, iracionalne slike. Taj je svijet i to stanje zatvoreno u »crnu kutiju« čovjekove nutrine i stoga izmiče bilo kakvoj detekciji. Njega »hrane«, svakako, naobrazba, sjećanje, san... No u procesu kreacije (umjetničkog djela) taj se

svijet, taj primarni biopsihološki imaginativno-predodžbeni sinkretizam oblikuje i artikulira, najprije, općim strukturalnim zahtjevima medija (jezika, slike, tonske glazbe, oblika...), a zatim užim i specifičnim strukturalnim intencijama jednoga stila i — unutar njega — jednoga autora. Stvarni su procesi, naravno, beskrajno složeniji od ovog simplificiranog modela. No simplifikacija je nužna u svakoj početnoj artikulaciji jedne teorije.

Kakva je priroda artikulacije ovog u primarnom stanju neartikuliranog sadržaja također smo, barem u jednom aspektu, utvrdili. U pitanju je artikulacija izraza. No artikulacija izraza artikulira sadržaj i djeluje, povratno, na njegovo značenje. Ilustrirajmo to jednim primjerom:

HRVATSKI KRALJEVI VLAD. NAZOR



Naslovna stranica knjige V. Nazora: HRVATSKI KRALJEVI (Zagreb 1912). Neevidentiran autor.

Govorili smo o izuzetno složenim, raznovrsnim i-izrazito stilogenim repetitivnim postupcima u umjetnosti moderne (i secesije kao jednog od njenih tokova). Zlatna i mrkocrna boja na koricama ovog izdanja u svojoj naizmjeničnosti ostvaruju bikromatski ritam. On se interferira s karakterističnim izografima mora,

mača i grafema. Sve je to ukomponirano u jedan jedinstveni izogram: trokut (njegove se katete produžavaju u slogu naslova). On je grafička gradacija oštrice mača. Taj gorostasni mač i njegov oslonac — čitavom kompozicijom hiperbolizirani vrh — postaju tako dominantni simbolični ZNAK knjige. Simbol.

Simbol je ostvaren strukturalizacijom izraza.

Isti se simbolotvorni princip ostvaruje i u lirici, i u slikarstvu, i u grafici, i u dizajnu... Samo su sredstva realizacije primjerena izražajnoj strukturi i prirodi medija.

Time smo doprli i do odgovora na konačno pitanje koje smo si postavili: pitanje kakva je funkcija specifične artikulacije izraza u vremenu moderne.

Suvišno je naglašavati kakvu ekspresivnu i mobilizirajuću snagu nosi u sebi simbol. A moderna je, očito, stil vremena u kojem je takva ogromna akumulacija semantičke i ekspresivne energije bila potrebna.

Vrijeme koje ju je smijenilo nije razumijevalo dubinski smisao njena izraza. Simbolotvornu moć grafičke stilizacije vidjeli su samo dekorativni formalizam. Nisu razumjeli da harmonična stilizacija, izografi i njima ostvarena simetričnost nisu bili »cilj« (ili odsutnost cilja) nego sredstvo ostvarivanja simbolizacije izuzetne snage. Nisu razumjeli da vezani stih, ritam, eufonija, sinestezija itd. nisu bili »larpurlatizam« nego izraz izuzetne semantičke (i opet — simbolotvorne) tenzije. Ukratko, kritika »formalizma« i »dekorativnosti« secesije i moderne bila je hendikepirana vlastitim formalizmom: zadržavali su u fokusu svoga promatranja »formu«, ne uviđajući da je forma jedino način da se sadržaj artikulira tako da mu smisao nadraste početno, denotativno značenje.

A to dramatično nerazumijevanje bilo je začeto već u modernu.⁴ Mogli bismo — paradoksalno — reći da moderna samu sebe

⁴ Polarizacija hrvatske moderne nije, naravno, nikakvo otkriće. Ona je bila ključni pokretač dinamike mišljenja i opredjeljenja unutar moderne, što znači da su je sami pripadnici moderne bili duboko svjesni. No bila je ispitivana na razinama koje su bile u fokusu znanstvene metodologije određenoga vremena: kao polarizacija grupa, časopisa, centara (dakle — pozitivistički), kao polarizacija teorijskih koncepcija... U fokusu istraživanja bili su uvijek određeni strukturalni slojevi. Saznanja su se nadograđivala, ali sam problem nije iscrpljen. Ostala je — prirodno — pretežno neispitana polarizacija diskursa i njihovih struktura. A ona je bila krajnje radikalna: iako je ideja jugoslavenske sinteze bila tako snažna da su u časopisima objavljivani i prilozima pisani hrvatskim, i prilozima pisani slovenskim jezikom (»Nova nada«), iako su pojedini časopisi bili — uza sve tiskarske poteškoće — štampani i ćirilicom i latinicom (»Novo doba«, НОВО ДОБА), te su i neki kasniji politički korifeji u borbi za nacionalna prava bili uvjereni o jednonacionalnom karakteru Hrvata i Srba (Stjepan Radić: »Zato je nama naš ideal da se narod naše duše što skorije krsti samo sa dva

nije shvaćala. Nakon realizma umjetnost (i ne samo ona) ušla je u jednu izrazito kontroverznu epohu. No vremena velikih preokreta uvijek su takva.

ZUSAMMENFASSUNG
 SYMBOLISCHE KODES IN DER POESIE DER KROATISCHEN
 MODERNE

Die archetypischen Symbolsysteme werden als Grundlage für die lyrische Symbolik in allen Stilperioden, so auch in der Moderne verwendet. Die in dieser Periode dominanten symbolischen Kodes sind v. a. als Ergebnis von starken Mythisierungstendenzen anzusehen. Eines der zentralen Systeme ist auf den Größten, Werten und Begriffen der altvölkischen Mythologie und der mittelalterlichen kroatischen Geschichte aufgebaut. Der Unterschied zwischen dem Mythologischen und dem Geschichtlichen erweist sich als unwesentlich. In der Sinnkonstituierung ist das Bedürfnis nach dem Symbol wesentlich, das in bestehenden Verhältnissen die Funktion der Homogenisierung und Aktivierung der Gemeinschaft dienen kann. Auf diese Art und Weise gestalten die mythologische und geschichtliche Tradition einen komplexen Kode von Symbolen verpflichtender Imagination.

All diese Symbolstrukturen verwirklichen eine ausgesprochene Intermedialität. Analoge Symbole und Kodes erscheinen in der Lyrik, in der bildenden und angewandten Kunst usw. Dabei begegnen wir den Phänomenen der Transmedialität: Die Vorstellungswelt der Moderne wird nicht durch die Sprache (in der Lyrik), durch die Farbe (in der Malerei) usw. verwirklicht, sie ist vorsprachlich, vorikonisch, also vor-medial.

jedino opravdana imena, sa hrvatskim i sa srpskim, da i Bosna i Hercegovina... budu mjesto na kom će se stvoriti prvi trajni temelj posvemašnjega jedinstva hrvatskoga ili srpskoga naroda, mjesto da budu uporištem s kojega će naši narodni neprijatelji jednim mahom osujetiti sve naše hrvatske i srpske odnose...« — »Hrvatska misao«, Prag 1897, br. 1, str. 4, članak: Hrvatski ideali), bilo je časopisa koji uopće nisu objavljivali poeziju! Upravo citirana »Hrvatska misao« jedan je od takvih. Podjela na — uvjetno rečeno — pragmatike i sanjare, aktiviste i iluzioniste bila je presudnija od nacionalnih, jezičnih, grafijskih (i — dakle — kulturnih) distinkcija! Podjela diskursa rascjep je svjetova.
