

Vjekoslava Jurdana

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti
Ronjgova 1, HR-52100 Pula
vjurdana@unipu.hr

MOJA ZEMJA DRAGE GERVAISA (ČAKAVSKI STIHOVI, 1929.)

Drago Gervais (Opatija, 18. 4. 1904. – Sežana, 1. 7. 1957.) bio je pjesnik, prozaist, dramatičar, esejist, feljtonist, povjesničar, kulturni i društveni djelatnik, a nadasve domoljub. Odlazak iz Opatije, odnosno rodne Liburnije, nikad prežaljenog zavičaja, ostao je vječna rana na njegovu pjesničkom srcu. Iz egzilne pozicije započinje pisati svoje čakavske stihove koji se smatraju antologijskima u hrvatskoj književnosti. Najpoznatija Gervaisova pjesma jest *Moja zemja* koja je u izvornoj verziji (*Čakavski stihovi*, 1929.) objavljena u osam dijelova. Kasnije se njezin peti dio osamostalio i ustalio pod naslovom i nazivom *Pod Učkun*. U ovom se radu izvorna osmodijelna pjesma analizira kao cjelovito (nedjeljivo) pjesničko djelo. Interpretiraju se njezini tematsko-motivski, idejni i simbolički elementi koji su, pokazuje se u radu, mnogostruko i temeljno povezani s (po)etičkim toposom Učke.

Ključne riječi: Drago Gervais, čakavska poezija, Učka, motiv, simbol

1. Uvod

Drago Gervais rođen je 1904. u Opatiji koja je tada bila etablirano ljetovalište u Austro-Ugarskoj Monarhiji. U rodnoj Opatiji Gervais pohađa Javnu hrvatsku pučku školu, a zatim i Četverorazrednu komunalnu malu realnu gimnaziju u Voloskom – Opatiji. Nastavnik mu je bio i Viktor Car Emin koji je istaknuo da je Gervais kao dječak „od svojih ‚noniča‘ usisao ljubav k našoj slatkoj riječi čakavskoj i prema svemu što je u tijesnoj vezi s njome: prema našem domaćem čovjeku, rođenom tlu i njegovim starinskim, pradjedovskim toponimima, što su i njemu, Dragu, još sve onako malenom zvučili kao neka vanredno draga muzika.” (Car Emin 1957: 118)

Po svršetku Prvoga svjetskog rata dolazi neočekivan i neželjen novi gospodar – Italija. Tako je u Gervaisov zavičaj, umjesto oslobođenja, stigla (još jedna)

okupacija. Takav traumatičan povijesni događaj rezultira i jednako traumatičnim posljedicama. U ovom slučaju, riječ je o egzilu. Gervais kaže: „Rapalski ugovor i aneksija Italiji potpuno mijenjaju sliku Istre. Iz Istre bježe ili preseljavaju u Jugoslaviju čitave obitelji, učitelji, profesori, činovnici, seljaci; Istra preko noći ostaje bez svojih intelektualaca.” (Gervais 1950: 698)

U tim okolnostima i obitelj Gervais je prebjegla iz tada talijanske Opatije na teritorij Kraljevine SHS. Opatiju najprije napušta otac Artur, a uskoro mu se pridružuje sin Drago. Odlazak iz rodnog mjesta u dječjačkoj dobi (p)ostaje prijelomnim trenutkom životne sudbine Drage Gervaisa. Iz Opatije su otišle i mati Klementina i sestra Blanka. Obitelj mijenja mjesta: Bakar, Kraljevica, Sisak, opet Kraljevica. Godine 1923. obitelj se trajnije smjestila u Bakru, a poboljšalo se i njihovo imovinsko stanje. Drago studira pravo u Zagrebu te započinje pisati pjesme na čakavštini.

„Prvu čakavsku pjesmu, zvala se, čini mi se, Nostalgija, napisao sam jednog proklete tužnog jesenskog dana u mračnoj učionici Đačkog doma, Ilica 83, negdje godine 1923. kada su preda mnom stajale Baronove Institucije rimskog prava, ali sam ja daleko od njih...” (Rojnić 1951: 53–62)¹

Godine 1928. u Zagrebu polaže državno-znanstveni diplomski ispit, čime je završio pravne studije, a 1. kolovoza te godine počinje raditi kao advokatski pripravnik u Crikvenici. Ondje sljedeće, 1929. godine, u svojoj 25. godini života objavljuje prvu zbirku pjesama pod nazivom *Čakavski stihovi*. Gervais prvu zbirku čakavskih stihova piše kao dvadesetpetogodišnji egzilant koji živi na marginama kulture u koju je prebjegao i iz kojih je, što traumu čini još dubljom, moguće promatrati dom koji je sada postao inozemstvo. Pritom je Gervais kao egzilant posegnuo za jedinim domom koji pjesnik ima, a to je njegov jezik. I u tom je jeziku sadržana njegova pjesnička (re)kreacija svijeta koji je izgubio.

2. Poezijom spasiti svoj izgubljeni dom

Artikulirajući svjedočenje vlastita traumatskog iskustva, Gervaisova poezija ne pretendira na apsolutnu istinu traumatičnoga događaja (kao što to sebi prisvaja, primjerice, historiografija), ali se u vidu svojega otpora granicama između svojega i drugih oblika svjedočenja to svjedočanstvo nudi kao specifično traumatično iskustvo. Ono iz boli izgnanstva očitava očajanje, tjeskobu. Istodobno iskazuje i užas „neposjedovanja svojega života” za kojim se traga u prostoru estetskoga. Budući da je riječ o gubitku vlastita zavičaja, a taj je gubitak (i) ovdje istovjetan gubitku vlastitoga života, a slijedom toga, i vlastita JA, to se tugovanje može promatrati ne samo kao (tek) nostalgija, nego kao i melankolija.

Jer, iako se i tugovanje i melankolija iskazuju u dubokoj boli, u gubitku sposobnosti da se odabere novi predmet ljubavi, pojašnjava Sigmund Freud

¹ O tome Gervais piše u svojoj *Tobože autobiografiji* govoreći da je Đački dom bio poznatiji pod nazivom Rodilište, a o sudbini pjesme kaže da ju je napisao „na jednoj stranici *Baronovih institucija*, pa je zajedno s njima nestala i ona.” (Fabrio 1963/2007: 207–210)

(1985: 121), melankolija je stanje koje dovodi do poremećaja samoosjećanja. Naime, u melankoliji, za razliku od tugovanja, objektni gubitak preobrazio se u gubitak ega. Dakle, gubitak se pretvara u gubitak nečijeg Ja. Freud kaže: „U slučaju žalosti, siromašan i prazan je postao svet; u slučaju melanholije, takvo je samo ja.“ (Freud 1985: 123) Takav melankoličan ego, ističe Freud, identificira se s voljenim objektom da bi ga sačuvao od utruća. To pounutrenje, ta uspostava u nama izgubljenog predmeta, ističe Freud, ponovno zbližuje tugovanje i melankoliju. No iako oba stanja, pojašnjava Freud, potječu iz životnih okolnosti, ako se uopće mogu razabrati, povodi za melankoliju mnogi su širega karaktera, oni izlaze iz okvira jasnih slučajeva gubitka zbog smrti te obuhvaćaju sva stanja poniženja, zapostavljanja i razočaranja, što omogućuje komponentu ambivalentnih odnosa ljubavi i mržnje. (Freud 1985: 127) Ti se procesi ambivalencije odvijaju u prostoru potisnutoga pa je, kad je riječ o (izgubljenom) objektu, moguće da traumatični doživljaji pobude i druge potisnute sadržaje. Freud ističe da se to zbiva u području nesvjesnoga, u carstvu tragova sjećanja, stvarajući melankolično stanje. Stoga melankolija, za razliku tugovanja, zahvaća i područje nesvjesnoga (Freud 1985: 122). U takvu kompleksnu ispreplitanju melankolije i tugovanja, u kojemu se izgubljeni objekt (dom i zavičaj) *identificira* s egom, moguće je tragati za nastankom Gervaisove nostalgичne poezije u kojoj je naglasak na algiji, tj. boli zbog nemogućnosti povratka jer su kuća, tradicija i identitet izgubljeni, odnosno zbog mapiranja stranih centara, nedostupni.² Na početku melankolična stanja uvijek je stanoviti gubitak, ovdje gubitak svoga zavičaja, gubitak osobne

2 Kad se govori o pojmu mapiranja, misli se na političke odluke i geopolitička kartografiranja kojima su moćne države u svijetu odlučivale o sudbinama malih naroda. U Gervaisovu slučaju radi se, kako je u radu prethodno navedeno, o Rapalskom sporazumu koji su u Rapallu, gradiću blizu Genove, 12. XI. 1920. potpisali predstavnici Kraljevine SHS i Kraljevine Italije, nakon pregovora koji su započeli 9. XI. 1920. Njime su bile određene međusobne granice tih država, bilo je dogovoreno stvaranje neovisne Slobodne Države Rijeke te zajedničko nastupanje protiv svih pokušaja restauracije dinastije Habsburgovaca. Rapalskim ugovorom nastojala su se riješiti mnogobrojna otvorena pitanja oko granica dviju država koja su postavljena Londonskim ugovorom 1915., a nisu bila riješena tijekom mirovne konferencije u Parizu 1919./1920. Pregovori u Rapallu održani su u nepovoljnom međunarodnom političkom okruženju za Kraljevinu SHS zbog sve veće sklonosti britanske, francuske i američke diplomacije da popusti talijanskim zahtjevima. Glavni pregovarači na strani Kraljevine SHS bili su premijer M. Vesnić, ministar vanjskih poslova A. Trumbić i ministar financija Kosta Stojanović, a glavni talijanski pregovarači bili su G. Giolitti, C. Sforza i I. Bonomi. Talijanski pregovarači jasno su dali do znanja da bi se talijanski prijedlog trebao prihvatiti jer je Italija u suprotnome bila spremna sama uspostaviti granice predviđene Londonskim ugovorom. Time je delegacija Kraljevine SHS bila prisiljena potpisati nepovoljan ugovor kojim su Italiji pripojeni Trst, Gorica, Gradiška i dio Kranjske, Istra (osim dijela općine Kastav), grad Zadar, otoci Cres i Lošinj, Lastovo i Palagruža te je stvorena Slobodna Država Rijeka. Rapalskim ugovorom talijanskoj nacionalnoj manjini u Kraljevini SHS bilo je omogućeno pravo optiranja za talijansko državljanstvo, uporaba talijanskog jezika i sloboda vjeroispovijesti, a hrvatskoj i slovenskoj nacionalnoj manjini u Italiji nisu dana nikakva zakonska jamstva koja bi omogućila njihovu nacionalnu opstojnost. Zbog općeg nezadovoljstva u Kraljevini SHS, ugovor nikada nije bio razmatran u Narodnoj skupštini, već je 26. VI. 1921. ozakonjen bez parlamentarne rasprave te je nakon točno godinu dana bio potvrđen kraljevom odlukom. Područja koja je Hrvatska izgubila tim ugovorom vraćena su joj nakon Drugog svjetskog rata. (V. „Rapalski ugovor” 2019.)

slobode i vlastita prostora. No taj objekt gubitka poprima mnogo šire dimenzije, odnosno (p)ostaje neki neuhvatljiv, čak neizreciv objekt koji obuzima subjektivnost i stalno se ponavlja poput prizora iz priče. Ukratko, postaje trajnom tragičnom melankolijom (Buci-Glucksman 1998: 246–247). Ta se melankolija očituje u Gervaisovim stihovima koji ukazuju na autorovo stanje iz kojeg pjesnički oslikava ono što zapaža, a zapaža ono što osjeća. Riječ je o bezdanu od tuge, teško priopćive boli koja se preoblikuje u nostalgiju i čija se „jeka sabire u umjetnosti u književnosti, i koja usprkos nevolji uzima često uzvišene vidove ljepote.” Tako je i u Gervaisa „lijepo” rođeno u predjelima melankolije, kao „određena harmonija s one strane beznađa”. Naime, „pisati o melankoliji ima smisla, za one koje melankolija pustoši”, kaže Julia Kristeva. Štoviše, „samo ako onaj koji o njoj piše dolazi iz melankolije.” (Kristeva 1998: 240) Stoga se Gervaisove pjesničke slike mogu protumačiti kao metafore sastavljanja i rastavljanja psihičkog identiteta.³

Je li melankolija uzrok ili posljedica traumatične rane od egzila? Možda je odgovor u dobi kad se nesreća dogodila. Drago Gervais je prisiljen na odlazak iz zavičaja kada je bio petnaestgodišnji dječak. Znano je da je pubertet osobito ranjiva dob, a i adolescent bolno proživljava razilaženje između tijela i karaktera, želje i mogućnosti, sebe i svijeta. Ta je dob naročito ranjiva za melankoliju jer, kao što kaže Diderot: „Dode određeni trenutak kada skoro sve mlade djevojke i mladići padaju u melankoliju; oni su mučeni neodređenim nemirom koji kroz sve prolazi i ništa ga ne smiruje. Oni traže samoću; oni plaču; dodiruje ih tišina samostana... Oni drže da je to glas Boga koji ih poziva na prve napore temperamenta koji se razvija.” (Delon 1998: 249)⁴ S druge strane, u tako složenu stanju mlade ličnosti događa se i proces u kojem emigracija u stanovitoj mjeri funkcionira kao dvostruko koristan san; riječ je o permanentnom procesu onoga što Sigmund Freud naziva „premještanjem” (*displacement*). Autohtona kultura u (pod)svijesti sanjača/emigranta (osobito radi li se o književniku) biva svakodnevno translaticirana u nov jezik, u nov sustav znakova, ali bez trenutka probuđenja, bez mogućnosti za raspletanje mreže aluzija koju matična kultura u sudaru s novom trajno u njemu proizvodi. Slijedeći tu liniju od sna, antropološki često vezanog za „vječni san” ili smrt, „egzil je kao nezamislivo strašna smrt, u kojoj osjetila umrlog i dalje žive, on nastavlja biti posve svjestan, baš kao u Poeovoj priči Preuranjena sahrana.” (Govedić 2002: 47)⁵ U isprepletenosti spomenutih procesa Gervaisovo stanje egzila posebice je izraženo. Naime, kako kaže Czesław Miłosz (1998: 12), postoje ljudi koji prilično dobro podnose izgnanstvo,

3 Usp. J. Kristeva (1998: 243) koja metafore tih procesa promatra u *Crnom princu melankolije*, nacrtu tuge na dnu alkemijske posude. K tomu, upućuje i na svoju interpretaciju Nervalova soneta.

4 Autor navodi Diderotove rečenice u *Jacquesu Fatalistu*.

5 Autorica na primjeru poetike Marine Cvetajeve dubinski analizira tematiku egzila u književnosti. Ta se analiza pokazuje primjenjivom i na poetiku Drage Gervaisa, posebice s obzirom na temeljnu odrednicu dramskoga u poetskom. U navedenom citatu autorica navodi Julija Cortasara, *The Fellowship of Exile*, časopis *Review: Latin American Literature and Arts*, No. 30: 30.

dok ga drugi osjećaju kao veliku nesreću i spremni su u kompromisu otići vrlo daleko, samo da ne izgube domovinu. Drago Gervais pripada ovima potonjima.

Nije, dakle, riječ (samo) o čežnji lirskog subjekta za izgubljenim djetinjstvom kao takvim, nego o iskazu traumatskoga tugovanja izazvanoga nasilnim oduzimanjem i uništenjem svijeta djetinjstva i doma, čime je prekinuta individualizacija. Naime, stvaralaštvo Draga Gervaisa nije usredišteno tematiziranjem samo službene, kolektivne povijesti, ta (po)etika (auto)tematizira istodobno i osobnu povijest. Riječ je o subjektu koji traži dvostruki izlaz: onaj iz neprihvatljivih povijesno nametnutih kolektivnih okolnosti kao i potragu za vlastitim identitetom, istodobno uvjetom i posljedicom konačnog oslobođenja. U psihološkom smislu gledano, subjektivnim se nagonima suprotstavljaju vanjska ograničenja, a ta suzbijanja dovode do konflikta individue sa samom sobom. Ti se procesi ovdje odvijaju u prijelaznomu razdoblju iz dječastva u mladenaštvo, koje traži stano­vito zadržavanje na dječjem stupnju svijesti, opiranje sudbinskim silama. Nešto želi da ostane dijete, a otpor se usmjerava prema proširenju života, koje je bitna oznaka ove faze. U Gervaisovu slučaju, taj trenutak predstavlja odlazak iz rodne Liburnije kada je u njegov život, dok je još bio dječak, ušla povijest u vidu talijanskog razarača *Acerbo*. Njegovo se djetinjstvo primicalo kraju, a jedan je svijet ležao u ruševinama. Tako se drama odrastanja ispreplela s dramom neželjenoga povijesnog trenutka, a specifični procesi individualizacije,⁶ odvijali su se u uvjetima zbog egzila, nametnutog povijesnom intruzijom. Gervais u tom trenutku, kao prognanik sveden na sebe samoga, više nije on sâm.⁷ Jer, fizičko istjerivanje prati i osobita konfiguracija svijesti. Stoga osjeća prijeku potrebu da ponovno izgradi svoj unutarnji život, a imaginarni prostor njegova stvaralaštva nadaje se tako kao priča o samoostvarenju pri kojemu *nesvjesno* traži vanjska očitovanja, odnosno i sama ličnost žudi nadrasti vlastito (ne)svjesno stanje i oživjeti sebe kao cjelinu. Egzil je ogromna neutješ(e)na tuga, pri čemu egzilant češće pokazuje znakove konfliktnosti izmještenosti nego neupitnog pripadanja. Prognanik postaje putnik između dvije stvarnosti, putnik koji se uvijek vraća polazištu, „žrtva zemljopisa” (Brodski 1992: 13), a u ovom slučaju, i žrtva povijesti. Pjesnici, kao i umjetnici uopće, u takvim okolnostima nose poseban žig neugode koji s onu stranu povijesnih i zemljopisnih žrtava uzrokuje izbor egzila/emigracije i u „unutarnjem zemljopisu” pa se i ovaj Gervaisov opus, riječima Julije Kristeve (1991: 77), može promatrati kao poetski iskaz „terapeutike egzila i lutalaštva”.

Stoga, poet(sk/ičk)i rekonstruirati izgubljeni svijet znači rekonstruirati i ego identificiran s izgubljenim Objektom. Objekt je te nost/algije na samom rubu smrti, a subjekt/ego poistovjećen s (mrtvim) objektom, ne može dovršiti žalovanje za svime što je izgubio jer upravo žalujući zadržava to u sebi. U toj dvostrukoj sputanosti žalovanja odvija se pokušaj ontologizacije posmrtnih ostataka da bi se učinili *prisutnima*, i kako bi se *identificirali* i *lokalizirali* mrtvi. U tim

6 Individualizacija znači postati pojedinačno biće. Zbog toga bi se individualizacija mogla prevesti i kao „samoostvarenje” ili kao „samoispunjenje” (Jung 1984: 189).

7 Tako općenito o prognaništvu govori Alain Finkielkraut (1998: 96).

okolnostima, razgovarati s mrtvima ovdje znači komunicirati s mrtvim-u-meni koji govori kroz mene i meni dok ja govorim (s) drugima u univerzalizmu govora (Derrida 2002: 21). Riječ je ovdje o onom obilježju melankolije koje u svojoj istrajnoj zadubljenosti prima mrtve stvari u svoju kontemplaciju da bi ih spasila (Benjamin 1989: 121). Stoga je ta nostalgija sjetna i mračno simulakralna, izrasla u bezdomnosti. Za razliku od nostalgije, melankolija je čežnja za nekim stanjem kojeg zapravo nikad nije bilo. Stoga možemo zaključiti da je melankolija (i) u Gervaisovu slučaju primarno stanje u čijim se okvirima pro/e/življava (i) stanje egzila i njegove nostalgije. U tom okviru valja promatrati naznačenu Gervaisovu poetiku koju je izrazio i u svojoj čakavskoj poeziji. Ondje će Gervais izborom čakavštine potvrditi ono što je izrekao Josif Brodski: „Pisati u poziciji egzilnog intelektualca metaforički znači biti pas ili čovjek izbačen kapsulom u vanjski prostor. Ta kapsula jest njegov jezik.” Stoga je za pisca stanje koje zovemo egzilom, ističe Brodski, prije svega, lingvistički događaj: egzilni pisac ugaran je u svoj materinski jezik ili se povlači. Dakle ono što počinje kao osobna, intimna pustolovina s jezikom, zaključuje Brodski, u egzilu postaje sudba – čak prije nego što postaje opsesija ili dužnost (Brodski 2000: 52). U tom smislu, i Gervaisova čakavska poezija ukazuje na činjenicu da je, kako je to znakovito izrekao Boris Hazanov (2000: 42-43), „jezik jedina, vječna i neistrebijiva domovina koju je prognanik ponio sa sobom.”

Najdramatičniji takav pjesnički prikaz u Gervaisovu čakavskom jeziku predstavlja njegova pjesma *Moja zemja* koja je u prvoj zbirci iz 1929. godine tiskana u izvornoj verziji od osam dijelova. Njezin peti dio poslije je postao antologijskom (Gervaisovom) pjesmom pod naslovom *Pod Učkun*.⁸

Ova interpretacija promatra pjesmu u osmodijelnoj cjelini, uočavajući da u čitavoj strukturi ima mnogo simboličkog (Mihovilović 1957: 117). Pod tim pojmom podrazumijeva se opće posredovanje duha između nas i stvarnog, funkcija posredovanja u našem razumijevanju stvarnosti. Paul Ricoeur tako shvaćenu simboličku funkciju pojašnjava preciznom sintetičkom definicijom: „Htjeti reći nešto drugo od onoga što se kaže – eto, to je simbolička funkcija.” (Ricoeur 2005: 18–19) Gervais pjeva o temi koja je posve individualna, osobna, koja za autora ima posve konkretne socijalno-psihološke obrise. On započinje svoju tužaljku evokacijom izgubljena zavičaja koji je simboliziran majčinskim likom (Gervais 1929: 29–32):

O, večna suzo na oke mojen,
Istro moja!
Suzo, nikad zioplakana,
muko nikad domučena,
Istro moja!
Tužna majko moja,

⁸ U drugoj zbirci Gervaisovih *Čakavskih stihova* (1935.) tiskan je kao pjesma *Moja zemja* samo peti dio te veće pjesme. Pod istim naslovom i u istom skraćenom obliku pojavljuje se i 1940. godine. U izdanju *Čakavskih stihova* iz 1955. godine ta se (skraćena) pjesma zove *Pod Učkun*, što se posvema ustalilo. U zbirci iz 1997. godine tiskana je prvobitna integralna verzija.

brižna zemjo moja,
Istro moja!

Ponavljanjima riječi „nikad” i „moja” Gervais ističe nepremostiv jaz koji se nadvio između njega i zavičaja i iz kojega ne vidi izlaz niti nazire rješenje. Stihovi iskazuju vječne muke prognanika te neutješivu bol gubitka. U drugom dijelu pjesnik, začuvši „glas kako z zemji”, a koji je „glas Tvojeh robi”, kreće u konstrukciju iznimno simbolične slike kojom se perspektiva sužava na (neočekivanu) pojedinost:

I vidin stablo veliko,
najdraže stablo.

O kakvu je stablu riječ? Prije svega, valja naznačiti da je stablo jedna od najbogatijih i najraširenijih simboličkih tema.⁹ Što signalizira izdvajanje upravo te pojedinosti, stabla koje je atribuirano kao najdraže? Na predmetno-tematskom planu, to stablo može se prepoznati kao citatna aluzija na biblijsko stablo života, odnosno stablo spoznaje dobra i zla.¹⁰ U Gervaisovu slučaju, taj je simbol pjesnički prerađen, iako je njegova značenjska jezgra utkana u pjesmu. U tom pravcu, nije riječ (samo) o traženju pojedinih podudarnosti Gervaisovih stihova i Biblije, već o uočavanju kako je konkretno (Gervaisovo) umjetničko ostvarenje prožeto, možda i nesvjesnom, anamnezom drevnih kulturnih analogija. Ta je citatnost potkrijepljena formalno-jezičnim planom, tj. otvaranjem slike jakim početnim (biblijskim) veznikom *I*.¹¹ No to je stablo ogoljelo:

9 O tomu opširno ekspliciraju Chevalier i Gheerbrant (1987: 626–627), ističući da Mircea Eliade razlikuje čak sedam osnovnih tumačenja simbolike stabla koja, doduše, ne smatra iscrpnima, ali koja se sva vežu uz ideju živoga kozmosa u neprekidnom obnavljanju.

10 U židovskim i kršćanskim predajama stablo uglavnom simbolizira *život duha*. Odatle u Bibliji i napomene o stablu života, odnosno vječnog života, i o stablu spoznaje dobra i zla. Stablo se uspoređuje sa stupom koji drži hram ili kuću, s kičmenim stupom tijela. Stablo predstavlja sigurnost na duhovnom planu u smislu očitovanja. Bog se javlja Abrahamu među hrastovima Mamre (Postanak, 18,1); u čast Boga Abraham sadi stablo (Postanak, 21,33). Pravednici se uspoređuju s plamom i cedrom (Psalmi, 92,13); sa stablom posađenim uz vodu (Jeremija, 17,8). Stablo je ženski simbol; proizišlo je iz majke-zemlje, mijenja oblik i daje plodove. Stablo života zasađeno je usred raja, a okružuje ga rijeka s četiri kraka (Postanak, 2,9,10). Stablo života prvog Zavjeta najavljuje križ drugog Zavjeta; stablo života iz Postanka prefiguracija je križa Kristove smrti; ono je stablo-križ. Stablo života stablo je križa, i obratno: križ je stablo smrti, Mesijine smrti, no činom otkupljenja, on postaje stablo života. Stablo je ženski simbol i brojni ga srednjovjekovni pjesnički tekstovi predstavljaju u majčinskom aspektu (Chevalier i Gheerbrant 1987: 632). U nastavku interpretacije Gervaisove pjesme ukazat ćemo na neke od tih aspekata koje ovdje u početku otvara simbolički motiv stabla. Post 2,9: „Tada Jahve, Bog, učini te iz zemlje nikoše svakovrsna stabla – pogledu zamamljiva a dobra za hranu – i stablo života, nasred vrta, i stablo spoznaje dobra i zla.” (Biblija 2001: 2)

11 Riječ je o vezniku koji je, ističe Milan Crnković, vrlo čest u Gervaisovoj poeziji. No Crnković pojašnjava da je riječ (samo) o vezniku pa u njegovoj (znakovitoj) brojnosti ne nalazi značenjsku i/ili stilogenu markiranost. Autor nakon svojih istraživanja frekvencije riječi u Gervaisovoj poeziji navodi da se veznik *i* pojavljuje 254 puta, ističući da su općenito veznici, kao i ostale vezivne riječi (prijedlozi), „značenjski i stilogeno, osim nešto malo za zvuk i ritam, sasvim nišetne.” (Crnković 1974: 9) Milan Moguš također ističe najvišu frekventnost veznika *i*, ali uočava da nije riječ o uobičajenoj funkciji vezivanja riječi s riječju i rečenice s

Veje pada s njega,
 žuto, povenulo veje –
 listić za lističen,
 suza za suzicun,
 i brzo će bit golo.

Proširenjem slike stabla motivom lišća aluzivni citat zadobiva šire obrise koji ukazuju na metaforu izгона iz Raja.¹² Riječ je o kultiviranju biblijske simbolike, ne samo citatnom modalnošću, već aluzivnom semantikom, i to u skrivenom obliku. Sakralno značenje ove Gervaisove slike, njezino simbolički sveto, ono inkarnirajuće, sadržano je u pojmovima: *domovina, zavičaj, obitelj, Majka*, a njihov gubitak znači izumiranje. Tako su intertekstualni elementi uglavnom ugrađeni u strukturu djela i prefunkcionalizirani u skladu s užim zahtjevima vlastitoga teksta. Dakle, Gervais iskazuje svoje ponovno viđenje citata koje preuzima te se iskazuje kao pjesnik *citatnog dijaloga*. Pjesnici citatnoga dijaloga, ističe Dubravka Oraić Tolić (1990: 81), stvaraju na temelju starih smislova nove i neočekivane, a semantički smisao njihova dijaloga nije imitiranje, već slobodno kreiranje smisla podteksta. Vodeći citatni dijalog s kršćanskim podtekstom kao svojim kultur(al)nim iskonom, Gervais podrazumijeva izostanak odnosa subordinacije podteksta i vlastita teksta. Riječ je o ravnopravnim relacijama u kojima vlastito ostvarenje ne želi ni potvrđivati (ilustrativni tip citatnosti), ali ni rušiti (iluminativni tip, varijanta polemike), nego TRANSFORMIRATI poznato čitateljevo iskustvo (Oraić Tolić 1990: 96–97).

Pri Gervaisovoj transformaciji dolazi do pomicanja, presađivanja, do arhetipske analogije, no taj performans zapravo ne izlazi iz reprezentativne kulturno-arhetipske riznice simbola. Gervais kreće od Svetog pisma koje, kako ističe Northrop Frye, pruža egzemplarne primjere prenošenja arhetipskih ideja na simboličke događaje. Stoga je Biblija, nastavlja Frye, kao jedinstvena arhetipska struktura koja se proteže od stvaranja svijeta do Apokalipse, gramatika književnih arhetipova čitave književnosti Zapada (Frye 2000: 148; 1985: 108).

rečenicom. Razvidna je, naglašava Moguš, Gervaisova posebnost da veznik *i* upotrijebi ne samo na početku nekog stiha, nego i na početku rečenice, iza točke. Stoga, kaže Moguš, neće biti točna Crnkovićeva postavka jer je iz mnoštva primjera jasno da to nisu rečenice običnoga govora, nego književni jezik sa stilogenom upotrebom veznika *i* kakav se nalazi u mnogim tekstovima, primjerice biblijskome. Zaključujući, Moguš ističe: „Tako može pisati samo pjesnik. Drago Gervais, na primjer.” (Moguš 1987: 585) I u ovoj pjesmi nalazimo potvrde Moguševih postavki jer se veznik *i* ponavlja u tzv. jakim pozicijama, na počecima stihova, odnosno počecima rečenica te ukazuje na specifičan ostvaraj ritma i zvuka koji slijedi obilježja biblijske stilogenosti.

12 Kao simbol života i jer je u neprestanom rastu i uspinjanju prema nebu, stablo evocira cjelokupan simbolizam uspravnosti. S druge strane, ono je simbol cikličkog karaktera kozmičke evolucije: smrti i preporoda; na ciklus osobito upućuje lisnato drveće koje svake godine lišće gubi da bi se njime ponovo prekrilo. Stablo života ujedno je i stablo smrti, ali i obratno. Stablu spoznaje dobra i zla, to jest sveobuhvatnosti znanja, zbog kojega je Adam počinio prvi grijeh, odgovara stablo podređenosti duha volji oca, križ kojim je taj prvi grijeh iskupljen (Chevalier i Gheerbrant 1987: 627).

Gervaisova slika stabla primjer je prenošenja arhetipskih ideja na simboličke događaje. Stablo je simbol, a simbol, ističe Carl Gustav Jung (1973: 55), uvijek znači nešto više od njegova očiglednog i izravnog značenja.¹³ Riječ je o manifestaciji arhetipa koja ne prikazuje ono što se vidi u prirodi ili ono što se želi i zamišlja, već, u ovom slučaju, ono čega se (lirski) subjekt boji. To ukazuje na područje snažne veze između svjesnog i nesvjesnog života. Iskazujući psihičko stanje gubitka i žalovanja, Gervais polazi od biblijskog arhetipa stabla života, ali ga citatnim dijalogom transformira u simbol skore smrti. Naime, kako ističe Carl Gustav Jung (1996: 24–25), svaki je arhetip sposoban za beskonačan razvitak i diferencijaciju. Zato može biti više ili manje razvijen. No i u religioznom obliku, gdje je sav naglasak na vanjskoj figuri, arhetip ostaje podsvjestan kao duševni faktor. Dakle, nije riječ o pridavanju arhetipskog značenja simbolu koji nije prethodno bio arhetip, već o transformaciji već postojeće religiozno-arhetipske simbolike. Stvarajući individualizirani model citatnoga dijaloga naspram metatekstu kršćanske provenijencije, Gervais poseže za vlastitim civilizacijskim korijenima da bi ih u trenucima vlastita iskorjenjivanja sačuvao, kao i sebe u njima. Taj Gervaisov citatni dijalog otkriva još jednu specifičnost. Naime, citatni signali u Gervaisa uglavnom nisu eksplicitni. Gervaisova implicitna i, usto, transformativna citatna signalizacija rijetko ostvaruje kategorijalnu citatnu situaciju: potpunu ekvivalenciju, što je vjerojatno i jedan od razloga da ova dimenzija Gervaisove poetike dosad nije valorizirana.

U trećoj slici Gervais nastavlja početnu evokacijsku tužaljku:

Tužna zemlja!
Kako su brižni Tvoji brežići,
kako nerodna su Tvoja polja,
kako retke su Tvoje šumice.
kako da j' neki z ruku preko pasal
i sve odnesal.

(I) ovdje se može uočiti biblijski pjesnički način govora koji se ostvaruje paralelizmom, odnosno ponavljanjem početnih riječi u stihovima. To nizanje rezultira gradacijom, čime se postiže afektivan ton tužaljke. Tako se misao o odsuću života, o besplodnosti, nerađanju, funkcionirajući kao proširenje početne slike, ujedno semantički zaokružuje, uokvirujući simboliku stabla iz druge slike.

¹³ Nepotrebno je, ističu Chevalier i Gheerbrant (1987: 635), umnožavati primjere da bi se pokazalo koje mjesto zauzima stablo u suvremenoj analitičkoj simbolici: ono simbolizira životni razvoj, od materije do duha, od razuma do posvećene duše; čitav fizički, ciklički ili kontinuirani rast i same organe rađanja; čitavo psihološko dozrijevanje; žrtvu i smrt, ali i ponovno rođenje i besmrtnost.

Pjesnik u nastavku otvara pitanje o samoći koja se javlja kao posljedica neželjene pozicije prognanika. Riječ je o patosu egzila¹⁴ sadržanom u gubitku dodira s čvrstoćom i zadovoljstvom zemlje (Said 2006: 4):

I Učka tamo stoji,
seda od kamika belega,
tako sama – sama,
i tako lepa.

Tu zemlju utjelovljuje planina Učka, koja je ovdje sijeda, ali tako lijepa u svojoj samoći.¹⁵ Učka kao gora, planina simbolički istodobno predstavlja i središte i os svijeta.¹⁶ Ovdje, svijeta koji je izgubljen. Takvo stanje dovodi do problematiziranja pitanja o PRIPADNOSTI, ukorijenjenosti, identiteta:

i ča je to Učka danas,
da j' tako črna?
Nad oblaki plava,
črna, nevidna,
kako, da j' i ona pobegla od nas.

Vrhunac koji se diže u nebo simbolizira uzvišenija svojstva duše, nadsvjesnu funkciju životnih snaga, simbolizira čovjekovu sudbinu (Chevalier i Gheerbrant 1987: 173). U Gervaisovu slučaju riječ je o krajnjem stanju napuštenosti, odvojenosti subjekta s prizivanim objektom nad koji se nadvila Sjena. To stanje signaliziraju tamne boje, dvaput se spominje crna. Štoviše, u tako iskazanu stanju koje ne vidi nikakvu perspektivu

14 Edward Said (2005) rekao je da je egzil u svojoj neizlječivoj svjetovnosti i nepodnošljivoj povijesnosti, u svojoj nametnutosti, zapravo neizlječivo odvajanje između ljudskog bića i rodnog mjesta, između sebstva i njegova pravog doma. Stoga temeljna tuga egzila nikada ne može biti prevladana. Egzil poput smrti, ali bez konačnog milosrđa smrti, odvaja čovjeka od onoga što mu pružaju tradicija, obitelj i zemljopis. Stoga, zaključuje Said, ako u književnosti i povijesti i nalazimo herojske, romantične, slavne, pa čak i trijumfalne epizode iz života prognanih, to su samo pokušaji osmišljavanja i prevladavanja paralizirajuće tuge rastanka. Ostvarenja u egzilu zapravo su trajno podrivana gubitkom nečega što je zauvijek ostavljeno za sobom.

15 Motiv Učke pojavljuje se i u drugim Gervaisovim pjesmama. U prvom izdanju *Čakavskih stihova* objavljena je i pjesma *Noć*. U toj pjesmi javlja se motiv Učke: *Zadnji od sunca zlatni trak / vrh Učki je okrunil, / dolčići mići gusti mrak / škurinun je napunil. / Pala je noć na kućice, / ke pod Učkun mirno spe, / kroz klanjčići i šumice / proti Učke sada gre* (Gervais 1929: 9). Nadalje, i u pjesmi *Oblačić* spominje se Učka: *Na Učke klobučić / crni oblačić* (Gervais 1964: 13). U pjesmi *Kmet se je stal: Svu je zemju pasal, / i onputa velik i jak, / ponosit je na Učke stal* (Gervais 1964: 82). U pjesmi *Nonić, otac i sin: na belen konju dojahat će kralj, / na Učke bandijeru zabit / i svi će presrećni bit* (Gervais 1964: 90). U pjesmi *Voda i more: Kad pridu dažji, / a Učka zaplače, / potoki vodi / pod zemjun, / pod stenun, / h moru teču* (Gervais 1964: 97). U poemi *Istarski kanar: Noći pod Učkun! Ka radost vela!* (Gervais 1964: 108)

16 Sve zemlje, svi narodi i većina gradova imaju svoje svete gore. Gora izražava i pojmove postojanosti, nepromjenjivosti, a ponekad i čistoće. Ali, i povratak prapočelu. U Starom zavjetu visoke gore, nalik utvrdama, simboli su sigurnosti (Psalam 30). U Novom zavjetu treba spomenuti Propovijed na Gori (Matej, 5, 1), priču o preobraženju Isusa na visokoj gori (Marko 9,2) i onu o uzlasku na Maslinskoj gori (Luka, 24,50; Djela, 1,12). Usp. Chevalier i Gheerbrant 1987: 169–173.

nestaju i boje, odnosno, sam Objekt (*nevidna, / kako da j' i ona pobegla od nas*). Te stihove moguće je prepoznati kao citatne preoblike Nazorovih *Pjesama istarskog prognanika*, odnosno pjesme *Učka* (Nazor 1977: 453):

Šuti Učka, ali je njena šutnja
Nečeg puna. (...)
Stoji Učka kao plot. Ne znamo
što sve krije, ali osjećamo
da polako, iza gore te,
jedan dio naše duše mre.¹⁷

U trajnoj nedohvatljivosti izgubljena i žuđenoga objekta, subjekt je prepušten sebi i svojem zamišljanju onoga što mu je realno nedostupno. Gervais u petom dijelu pjeva taj imaginarni svijet:

*Pod Učkun kućice
bele,
miće, kot suzice
vele.
Beli zidići, črjeni krovići,
na keh vrapčiči kantaju.
Mići dolčići, još manje lešice
na keh ženice
kopaju.
Cestice bele, tanki putiči,
po keh se vozići
pejaju,
i jedna mića, uska rečica,
pul ke se dečica
igraju.*

*Na sunce se kućice
griju,
na turne urice
biju.*

Riječ je o slikama koje su posve suprotne slikama u prethodnim dijelovima pjesme. Ovdje prevladava bijela boja, a nižu se slike koje prikazuju dinamiku svakodnevnice maloga života. To je postignuto glagolima na završnim, jakim pozicijama (*kantaju, kopaju, pejaju, igraju, griju, biju*). Riječ je o iznimno živom svijetu, ali svijetu smanjenom do slike što se zrcali u ljudskom oku (Kovačić 1951: 419). Ta se minijaturnost očituje u znakovitoj koncentraciji deminutiva: od 17 imenica, 15 ih ima deminutivni oblik, a deminuciju pojačavaju i atributi uz umanjenice: *miće suzice, mići dolčići, još manje lešice, uska rečica*. Pri svemu tomu, ističe Milan Moguš (1987: 584–585), ne treba zanemariti ni pluralne oblike tih deminutiva. Osvrćući se na deminuciju i u drugim Gervai-

17 Pjesma je objavljena u *Jugoslavenskoj njivi*, VII, knjiga I., br. 7, str. 288, Zagreb, travanj 1923. i poslije u *Malom Istraninu*, V, br. 5, str. 68, Zagreb, siječanj 1934.

sovim pjesmama, Moguš pojašnjava da nije riječ ni o kakvoj potvrdi organskog mjesnoga govora, nego o književnoj stilizaciji u čakavskom književnom tekstu. Štoviše, ta deminutivna kumulativnost ne ide nauštrb nenametljivosti Gervaisova izraza, što, ističe Moguš, znači da je njihova književna stilizacija usklađena s Gervaisovom poetikom.¹⁸

Na značenjskom planu, ta deminucija svojom minijaturizacijom svijeta priziva i minijaturizaciju toposa povijesti. Povijest ostaje izvan tako prikazana svijeta. Riječ je o deminuciji kao obliku zavičajne narativne mimikrije, a kojom se (lirski) subjekt zakriva ne bi li infantilizacijom, odnosno „neutralizacijom svoje odraslosti”, skinuo sa sebe teret povijesti (Bošnjak 2000: 58). Unatoč brojnim glagolima, vrijeme je ovdje stalo – zapravo, ono, ničim nepomučeno, traje u zastavljenom trenutku. Taj zaštićeni svijet, nalik uterusu, nalik Edenu, svijet je žena.¹⁹ Ne samo majki, nego žena. Gervais kaže: „ženice”. U ovoj poeziji nema nijednoga muškarca. To je ženski svijet fluidnosti (*mića, uska rečica*) u kojem sve teče bez zapreke, bez opreke, bez agresije Tanatosa. To je prvobitni svijet, svijet bez dominacije nad Drugim. Bezvremeni svijet imaginarnog koji ukazuje na nestvarnost, na zamišljaj, na sjećanje – na SAN. U prostoru i vremenu, prisvojenima od Tanatosa, zbilja postaje lažna, a sanjanje znači potragu za istinskim životom koji tanato-agonizirani svijet usmrćuje. Budući da u lažnome ne postoji život (Adorno 1987: 35), san je izabrana stvarnost. Stoga, (i) za ovaj san vrijedi ono što je Heraklit davno rekao: „Što budni gledamo – jeste *smrt*, što u snu – jeste *život*.” (Heraklit 1985: 41)²⁰ Smanjivanje književno motrenog prostora se tako spaja s oniričkom proizvodnjom književnosti sjećanja koja jedino može potvrditi svoje pravo nad izgubljenim zavičajem. Riječ je o snu koji je snivačeva želja prikazana kao ispunjenje (Freud 1976: 8) jer oniričko, kao i mitsko, prikazuje ono što bi želja rekla u personifikaciji bez ograde (Ricoeur 2005: 22–23). Ti se procesi događaju da bi se očuvao psihološki sklad, a stvorena građa na prikriiveni način ponovno uspostavlja potpunu psihičku ravnotežu (Jung 1973: 50). No budući da je san mimikrija, u njemu prurušavanje prevladava nad razotkrivanjem pa san više gleda unatrag, prema prošlosti, prema djetinjstvu (Freud 1976: 59). Lirski subjekt u ovoj pjesmi, vraćajući se u svijet svojega djetinjstva (*dečica se igraju*) i u zavičajni prostor koji mu je oduzet, zaposjeda jedini slobodni prostor, prostor sna.

No budući da u snu postoji nešto što je i u životu onako kako smo sanjali, želimo li razumjeti nečiji san, moramo iscrpno istražiti što je sanjalac prije toga doživio u svojoj okolini (Freud 1976: 65). Pošto smo iz prethodnih stihova doznali da je riječ o tugujućem odvojenom subjektu, ovaj san ima i obilježja

18 Govoreći o uspjehu Gervaisovih pjesama, autor ističe njegovo umijeće književne stilizacije domaćeg čakavskog izraza.

19 Valja podsjetiti na početak interpretacije ove pjesme, na simboliku stabla. Kao simbol života, života na svim razinama – od elementarnog do mističkog – stablo se izjednačuje s majkom, izvorom, praiskonskom vodom.

20 U hrvatskom prijevodu: *Tako kazuje Heraklit, Efežanin. Vijest za izvrsnike*, pokušao prevesti B. D.: „smrt je štokoliko probudeni gledamo, štokoliko pak spavajući san [a što mrtvujući život].” (Heraklit 2005: 17)

arhetipskog sna o Zlatnomu dobu (ili Raju) prije izгона.²¹ Ljudska civilizacija i kultura svjedoče o potrazi za rajem, a svako društvo ima svoje ideje o arhetipskom raju ili zlatnom dobu. Na planu osobne povijesti, to se očituje u vraćanju u djetinjstvo kao razdoblju najbližem raju (Golub 1991: 206). Time što prikazuje svoj (izgubljeni) edenski svijet, Gervais stvara poeziju nepomirenosti za izgubljenim rajem, poeziju koja teži očuvanju ostatka kao i prenošenju edenske iskre kroz vremenske i povijesne vjetrometine. Stoga se ovi stihovi nadaju kao pretpočinjanie i predokus obnovljenog – apokaliptičkog raja. Ta je poezija preostala prošlost i pripada stvarnostima koje su nadživjele i preživjele edensku katastrofu. Dakle riječ je o stvaralačkom zbivanju koje kao Adamov san Biblija bilježi već na svojim prvim stranicama. Nalik tomu snu, i u ovom se rađa umjetnost u kojoj je stvorena žena / ženski svijet, a pritom u tom stvaralačkom sudioničkom događaju, u kojem kao zbiveno izlazi umjetničko, ipak dio raja preživljava. Clarissa Pinkola Estés kaže da se u snu približavamo netaknutom dječjem duhu, čistoj bezazlenosti, „u snu se ponovo vraćamo u stanje ljupkosti. U snu se ponovo stvaramo. Od glave do pete ponovo se sastavljamo, svježi i novi u bezazlenosti.” U ovom snu riječ je o takvu stupnju bezazlenosti pa u njemu nema ožiljaka, nema sjećanja na ono što je bilo jučer ili prije toga. U tom snu ne teži se nikakvu položaju ili mjestu, subjekt se samoobnavlja. U tom smislu, prognanik – sanjalac iskazuje onaj aspekt muške psihe koji u jungovskoj analitici biva predstavljen kao neranjeni muškarac koji vjeruje u dobro, koji ne sumnja u život, koji nije samo mudar, nego se i ne boji umiranja. Neki bi to nazvali ratničkim sebstvom, no nije riječ o tome, pojašnjava Clarissa Estés, već o duhovnom sebstvu i to mladoga duha. Taj duh, bez obzira na mučenje, ranjavanje i izgon, nastavlja ljubiti jer je to na svoj način samoliječenje, samozacjeljivanje (Estés 2004: 172, 174). Stoga oniričko postaje znakom za snagu samoobnavljanja koje ostaje istinsko pjesnikovo vlasništvo.

U stihovima koji slijede u sedmom dijelu (lirski) subjekt potvrđuje svoju oniričku idiosinkraziju:

Takovu san te va sanje gledal
Zemjo moja (...)
To je sanja bila.

No taj se prostor oniričke minijaturizacije raspada jer ne može izdržati povijesne kušnje. Objekt ostaje imaginaran u svojoj oniričkoj egzistenciji, zadržavajući se u prostoru irealnosti. Budući da je riječ o snivanju nečega što nikad nije postojalo, i što (p)ostaje neostvarivim Objektom žudnje, u subjektu se javlja tugovanje za nepostojećim objektom. Takvo tugovanje nazivamo melankolijom, a Gervaisovi deminutivi nadaju se kao njezin rafinirani znak.

Slijedi dio pjesme koji vraća na političko vrijeme:

A kad san se s sanji zbudil

21 C. G. Jung (1973: 87) navodi primjer prikaza protjerivanja Adame i Eve iz rajskoga vrta na francuskoj slici iz 15. stoljeća. Prikazan je obzidani nasad, oblikom sličan maternici, a izvan toga zaštićena svijeta stoje protjerani Adam i Eva kao prvi egzilanti u ljudskoj povijesti.

čul san ovako vapit:
Pokle su me zakovali
ja ne znan ča j' smeh i radost,
ja ne znan ča j' krv i mladost.
Pokle su me zakovali
za mene je sve pasalo,
za mene je sve nestalo.

Pjesnik se vraća povišenom afektivnom tonu biblijske tužaljke kao i paralelizmima koji ostvaruju (biblijski) ritam. Štoviše, tužaljka prelazi u jadikovku, posebnu vrstu tužaljke kojom se izražava žalost za nekadašnjim lijepim životom, odnosno za izgubljenim zavičajem.²² Na predmetno-tematskoj razini vidljiv je citatni odnos spram pjesmi Vladimira Nazora *Galiotova pesan*²³. Na toj podlozi Gervais stvara dramatski ugođaj, potencirajući retoričkim pitanjem i kletvom zvučnu sliku:

Ča ne čuješ te verigi,
kako škripju,
Ča ne vidiš kako trdo
ruki stišču?
Projeta srečo moja.

Vidljiv je krajnji očaj, resignacija porobljenoga čovjeka. Finale toga krajnjeg stanja razvija se u posljednjemu, osmomu, dijelu u kojemu jesen stabla života ide prema zimi. Egzil je, riječima Wallacea Stevensa, „Um zime” (Said 2006: 7). Misli postaju još sumornije te se osjeća jaka funebralna komponenta:

Moja zemja umira,
mrtvac na njoj leži,
i sve ča j' zdravo, živo
s nje ča, va svet, beži.

Živjeti znači ne umrijeti. Postojati znači sačuvati goli život. U egzilnoj sudbini, na zemlji koju se moralo ostaviti, ostaju samo grobovi. Stoga je ovo obraćanje mrtvima obraćanje mrtvom u sebi kao i drugima koji u sebi imaju svoje mrtve i u kojemu se može čuti samo zvuk od suza i riječi što slobodno teku (Derrida 2002: 226–227). U Gervaisovoj vizuri „crnih misli, što su grobljanski tamne” (Kovačić 1951: 421), ta je zemlja:

Kod da ju j' neki prokjel
pusta je, kamena,
prez božjeg blagoslova.

22 Usp. pojam jadikovke (Živković 1984: 293).

23 *Pokle su me prikovali zlizane za ove daski, / Ja nisan već doma videl, ni svoje zagledal majki. / [...] Pokle su me zakopali va ovu drevenu rakvu, / Videl nis borava šume, ni na nebe sunce žarko [...] Nogi su mi polomili, strli su mi dušu mladu. / Brižan san ti na ten svete!* (Nazor prema Stojević 1987: 19)

Ti se stihovi citatno odnose na rečenice iz Knjige Postanka (Post 1,2): „Zemlja bijaše pusta i prazna; tama se prostirala nad bezdanom (...)”, ali Gervaisova slika, za razliku od slike iz Postanka – „i Duh Božji lebdio je nad vodama” – završava stihom: „prez božjeg blagoslova”.

Razvijajući finalnu gradaciju, Gervais završava prethodnu sliku prikazujući zemlju kao neplodnu ženu, čime poistovjećenje prostornog/geografskog tijela i ženskog tijela postaje posve eksplicitno. No to više nije uprizorenje moguće „podatnosti” zemlje ili ne/raz/otkrivenog krajolika. To je potpuno porobljena zemlja koja više ne rađa, a:

Na njoj robuju robi,
prez voji, ki muče,
kad se paron razjadi,
i kad po njih tuče.

Ti utišani, nad kojima gospodari imaju neograničenu moć, iščekujući svoj kraj, ne pružaju nikakav otpor te se njihova agonija stapa s agonijom prostora u kojem žive:

Moja zemja umira,
već zadnji j' dihi čut,
još samo malo rabi,
pa će mi uzdahnut.

Vidljiv je krajnji izostanak svake životne perspektive, a završni stihovi produbljuju sliku mrtvih, ukazujući na njihovo postvarenje, nastalo tuđinskim prisvajanjima i mapiranjima:

*A onput – zaludu će
po kartah nas iskat,
od robi ropski sini
za vavek će nestat.*

Ova ispovijed lirskoga subjekta nije oslobađajuće plakanje, ona je izraz očajanja u kojemu onoga koji tuguje očaj svladava, i preuzima ono što nastoji preboljeti. Transfiguracija biblijskoga plača u poetski iskaz u funkciji je rekonstrukcije aktualnoga, živog i doživljenog suvremenog egzila te izražavanja spazama subjektivih duševnih boli. To je uznemirujuća ispovijed lirskoga subjekta koji reagira na vrijeme i prostor oko sebe. Pritom je iskazana filozofija fatalne bezizlaznosti i skeptično-pesimistički pogled na svijet u kojima odjekuje misao iz Propovjednikove knjige (Prop 1,11): „Samo, od prošlosti ne ostade ni spomena, kao što ni u budućnosti neće biti sjećanja na ono što će poslije doći.”²⁴

²⁴ U konačnici, ova Gervaisova pjesma potvrđuje tematsko-motivsko-idejni okvir tužaljke, naricaljke, odnosno posmrtnje pjesme. Usp. općenito u književnosti: *trenodija* (grč. *θρηνοψόδια*), u staroj grčkoj književnosti, zajednički naziv za tužaljku, naricaljku ili posmrtnu pjesmu. Najstariji poznati primjer nalazi se u *Ilijadi* (oplakivanje Hektora). Riječju, elegija, kao sadržajna dulja pjesma, potaknuta čežnjom, žaljenjem, boli i tugom, posebice tragičnim događajem: gubitkom voljenog Objekta, smrću Voljenoga, odlaskom i gubitkom ljubavi, nedosegnutom srećom, osjećajem promašenosti i neispunjenja u životu, nezadovoljstvom, osjećajem beznađa.

Ta intenzivna bol, bljesak mrtvog drugog u lirskom subjektu, dok je njegovo žalovanje izraženo riječima koje pamte, otkriva pounutrenje Objekta koje takav subjekt više ne može prevladati. Osmerodijelna struktura u arhetipskom smislu ukazuje na dvostruku omeđenost četirima stranama svijeta, dakle na dvostrukom okviru tog bezizlaza. Stoga ovaj Gervaisov autorski ispis p(r)okazuje i obilježuje melankolika koji živi bez nade u budućnost.

3. Zaključak

Gervais stvara svoj čakavski opus u vrijeme kad su se bogati tokovi čakavskog pjesništva tek najavljivali (Strčić 1993: 52). No riječ je i o vremenu kad mu je intruzijom povijesti ugrožena osobna egzistencija i oduzet identitetski prostor. U tim okolnostima, pisati jezik i o jeziku znači pokušati sačuvati vlastiti identitet. Time se potvrđuje ono što je tih tridesetih godina prošloga stoljeća rekao drugi pjesnik na posve drugom kraju svijeta. Naime, Thomas Stearns Eliot tada je kazao da nijedan pjesnik, odnosno nijedan umjetnik iz bilo koje umjetnosti, nema sâm za sebe cjelovito značenje (Said 2002: 41–42).²⁵

Stoga je Gervaisovo jezično ambijentiranje u liburnijsku životnu građu istodobno sastavnicom njegove umjetničke uvjerljivosti, ali i jedini mogući autorski izbor. U tomu nije imao prethodnika, a stvorivši svoj autentični pjesnički izričaj, koji (p)ostaje klasičnim (čakavskim) opusom, otvorio je beskrajn poetski prostor jednoga jezika. U ovom slučaju čakavskoga. To što se nakon Gervaisa javilo mnogo pisaca čakavskih stihova, među kojima je pravih pjesnika znatno manje (Strčić 1993: 52), ni u kom slučaju nije znak reduktivnosti Gervaisove poezije.

Naprotiv, ovaj autorski ispis svjedoči da je i kako je od plodova zemlje na kojoj je rođen autor napravio tijelo koje može proletjeti do nakraj svijeta i ondje se radosno hraniti. Jer, Gervais je autor koji poručuje: „Od jezika koji sam naučio, a koji još nosi glas izvora, vjetra i stabala mojega djetinjstva, mogu napisati djelo koje će se pridružiti svjetskoj književnosti i obogatiti je. Ideje koje mi donese taj jezik ja mogu prigrliti, mogu im protusloviti ili, još bolje, preobraziti ih tako da poprime univerzalnu vrijednost. Isto će tako vrijediti i za čuvstva, za moral, za šaroliki skup što se naziva kulturom, a koji se u politiku i u grad promeće jedino da bi postao njihovim robom. Mogu ih, moram ih prepraviti prema svojoj slici čovjeka, *jedino* čovjeka koji je *jedini* na sliku i priliku Boga, ili Smisla kojemu je Bog drevna metafora.” (Blok 1993: 39)

(I) ova elegija je emotivna (bolna i nostalgična raspoloženja, puna tuge za izgubljenim i za prošlošću) i ne samo da pobuđuje slične osjećaje u čitatelju, već ga i potiče na razmišljanje, pa je i ova elegija misaona pjesma. Njezina ideja vezana je za promišljanje o čovjeku i smislu njegova života kad se izgubi ono temeljno. Lirsko-refleksivna, melankolična, žalobna poetska kompozicija.

25 E. W. Said, raspravljajući o pitanju posezanja za prošlošću kako bi se protumačila sadašnjost, citira T. S. Eliota, *Critical Essays* (Faber & Faber, London, 1931., str. 14–15) te zaključuje kako je snaga Eliotovih postavki usmjerena u podjednako mjeri i na pjesnike koji kritički misle, i na kritičare čiji je rad usmjeren na razumijevanje poetskog postupka. Usp. Eliot 1999: 7.

Literatura

1. *Biblija. Stari i Novi zavjet*. 2001. Jure Kaštelan i Bonaventura Duda (ur.). Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
2. Benjamin, Walter. 1989. *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Sarajevo: „Veselin Masleša”.
3. Blokh, Alexandre. 1993. „Mjesto kao sudbina”. *Dubrovnik*, N.s. 4, 2, str. 34–39.
4. Bošnjak, Branimir. 2000. „Riječka književna scena od sedamdesetih godina do danas”. *Sveti Vid V*. Darinko Munić (ur.). Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str. 53–64.
5. Brodski, Josif. 1992. „Što dalje od Bizanta”. *Lettre Internationale*, 5, str. 13–26.
6. Brodski, Josif. 2000. „Stanje koje zovemo egzilom.” *Tvrđa*, 1–2, str. 47–53.
7. Buci-Glucksmann, Christine. 1998. „Melankolični cogito suvremenosti”. *Quorum*, 4, str. 235–247.
8. Car Emin, Viktor. 1957. „Neka moja sjećanja na Draga Žervea”. *Riječka revija*, VI/4, str. 118–121.
9. Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant. 1987. *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
10. Crnković, Milan. 1974. „Nad vokabularom čakavskih pjesama Draga Gervaisa”. *Dometi*, VIII/11–12, str. 5–30.
11. Delon, Michel. 1998. „Sjene stoljeća prosvjetiteljstva”. *Quorum*, 4, str. 248–251.
12. Derrida, Jacques. 2002. *Sablasti Marxa. Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
13. Finkielkraut, Alain. 1998. *Izgubljena čovječnost. Esej o XX. stoljeću*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
14. Freud, Sigmund. 1976. *Iz kulture i umetnosti*. Novi Sad: Matica srpska.
15. Freud, Sigmund. 1985. „Žalost i melankolija”. *Delo*, 8–9, str. 120–134.
16. Frye, Northrop. 1985. *Veliki kod(eks)*. Beograd: Prosveta.
17. Frye, Northrop. 2000. *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Zagreb: Golden marketing.
18. Gervais, Drago. 1929. *Čakavski stihovi*. Crikvenica: Vlastita naklada, Tiskara Pinter i dr.
19. Gervais, Drago. 1950. „S Viktorom Carom Eminom”. *Hrvatsko kolo*, 4, str. 697–700.
20. Gervais, Drago. 1963. „Tobože autobiografija”. *Odora Talije, Teatar Draga Gervaisa, Književno-kazališni razgovori, materijali i kontroverzije*. Nedjeljko Fabrio (prir.). Rijeka: Matica hrvatska, Pododbor u Rijeci, str. 207–210. Isto i u pretisku knjige, Rijeka: Adamić, 2007.
21. Gervais, Drago. 1964. *Čakavski stihovi*. Vinko Antić (ur.). Rijeka: Matica hrvatska, pododbor Rijeka.
22. Golub, Ivan. 1991. „Tragovi raja”. *Forum*, 7–8, str. 205–218.
23. Govedić, Nataša. 2002. „Mitopoetika bezgraničnog. Dramski glas(ovi) Marine Cvetajevе”. *Egzil, emigracija, Novi kontekst*. Irena Lukšić (prir.). Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 45–113.

24. Hazanov, Boris. 2000. „Sreća – biti stranac.” *Tvrđa*, 1–2, str. 41–45.
25. Heraklit. 1981. *Fragmenti*. Beograd: Grafos.
26. Heraklit. 2005. *Tako kazuje Heraklit, Efežanin. Vijest za izvrsnike*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
27. Jung, Carl Gustav. 1973. *Čovjek i njegovi simboli*. Zagreb: Mladost.
28. Jung, Carl Gustav. 1984. *O psihologiji nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska.
29. Jung, Carl Gustav. 1996. *O religiji i kršćanstvu*. Đakovo: Karitativni fond UPT.
30. Kristeva, Julia. 1998. „Ponori duše”. *Quorum*, 4, str. 240–244.
31. Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press.
32. Milosz, Czeslaw. 1998. *Zasužnjeni um*. Zagreb: Nova stvarnost.
33. Mihovilović, Ive. 1957. „Motiv Gervaisove i naše melanholije”. *Riječka revija*, VI/54, str. 116–117.
34. Moguš, Milan. 1987. „Kompjutorska obrada jezika Gervaisove čakavštine”. *Dometi*, br. 7/8/9, str. 581–586.
35. Nazor, Vladimir. „Učka”. 1977. *Sabrana djela, svezak XVI., Proza VII., Dječja knjiga, Nevršteno u knjige*. Nina Vinski (ur.). Zagreb: Izdavačko-knjižarsko poduzeće Mladost, Izdavačko poduzeće Zora, Nakladni zavod Matice hrvatske i Sveučilišna naklada Liber, str. 453.
36. Nazor, Vladimir. 1987. „Galiotova pesan”. *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća. Antologija. Studija*. Milorad Stojević (prir.). Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str. 19.
37. Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
38. Pinkola Estés, Clarissa. 2004. *Žene koje trče s vukovima. Mitovi i priče o arhetipu Divlje žene*. Zagreb: Algoritam.
39. „Rapalski ugovor”. 2019. *Hrvatska enciklopedija*. Dalibor Brozović, August Kovačec i Slaven Ravlić (ur.). Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=51831> (13. studenog 2019.).
40. Ricoeur, Paul. 2005. *O tumačenju. Ogled o Freudu*. Zagreb: Ceres.
41. Rojnić, Ante. 1951. „Pjesnik Istre – Drago Gervais”. *Istarski kanat*. Drago Gervais. Zagreb: Zora, str. 53–62.
42. Said, Edward W. 2002. *Kultura i imperijalizam*. Beograd: Beogradski krug.
43. Said, Edward W. 2005. „Razmišljanja o egzilu”. *Zarez*, 24. veljače. URL: <http://www.zarez.hr/clanci/razmisljanja-o-egzilu> (13. studenog 2019.).
44. Stearns Eliot, Thomas. 1999. „Tradicija i individualni talent”. *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*. Milivoj Solar (prir.). Zagreb: Matica hrvatska.
45. Strčić, Mirjana. 1993. „Pjesničko djelo Draga Gervaisa”. *Pod Učkun*. Drago Gervais. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str. 45–52.
46. Živković, Dragiša. 1984. „Jadikovka”. *Rečnik književnih termina*. Zdenko Škreb et al. (ur.). Beograd: Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, str. 293.

Summary

MOJA ZEMJA – POD UČKUN: THE LITERARY MOTIF AND OR SYMBOL OF THE UČKA MOUNTAIN IN THE CHAKAVIAN POETRY OF DRAGO GERVAIS

Drago Gervais (Opatija, 18 April 1904 – Sežana, 1 July 1957) was a poet, prose writer, dramatist, essayist, feuilletonist, historian, culture and social professional, but above all, a patriot. His departure from Opatija, from his native Liburnia, the never-forgotten native region, remained as an eternal wound on his poetic heart. From his exile position, he started writing his Chakavian verses, which are considered anthological in Croatian literature. Gervais's paradigmatic poem is *Moja zemja* (*My Country*), which was, in the original version (*Čakavski stihovi - Chakavian Verses*, 1929), published in eight parts. The fifth part later gained its independence under the title *Pod Učkun* (*Beneath the Učka*), which became accepted. This paper is an analysis of the integral original eight-part version of the poem and interprets its thematic, motivic, conceptual and symbolic elements which are, as the paper shows, fundamentally linked to the poetic and ethical topos of Učka at multiple levels.

Keywords: Drago Gervais, Chakavian poetry, Učka, motif, symbol