



Julian Kornhauser

**BEGOVIĆEVA »KNJIGA BOCCADORO«
U KONTEKSTU SIMBOLIZMA**



Knjiga Boccadoro pojavila se u Zagrebu godine 1900. Begović je tada bio star 24 godine i već je godinu dana radio kao suplent u splitskoj realnoj školi, studirajući istovremeno slavistiku i romanistiku na sveučilištu u Beču, gdje je tri godine kasnije apsolvirao i uspješno položio profesorski ispit. Iste godine kada je izašla *Knjiga Boccadoro* u izdanju sveučilišne knjižare Franje Suppana, pod pseudonimom Xeres de la Maraja, Begović je sklopio brak s Paulom Goršetić.

Pjesme iz *Knjige Boccadoro* pripadaju razdoblju 1898—1899. (ove datume autor je smjestio na prvoj strani svoje zbirke), dakle obuhvaćaju vrijeme Begovićeva boravka u Beču, kamo je otputovao 1897, boravka u Firenci, koji je trajao svega nekoliko mjeseci 1898, te boravka u Splitu, u kojem je od 1899. radio u školi. Godine 1901, kada završava prva etapa njegova bogatog života, napušta Italiju koju je proputovao uzduž i poprijeko.

Prva Begovićeva pjesma za koju se zna potječe iz 1892. — to je *Hrist*, izdan u »Vijencu«. Tada je Begoviću bilo 16 godina. Godinu dana kasnije pod pseudonimom Tugomir Cetinski izdaje skromnu zbirku *Gretchen*, a 1896. — *Pjesme*. Cijelo ovo stvaralaštvo treba

ocijeniti kao mladenačne pokuse, jer tek *Knjigu Boccadoro* Begovićevi suvremenici smatraju pravim debijem, a istovremeno i književnim događajem. Oduševljenje talijanskom kulturom, što se uostalom moglo zapaziti za vrijeme njegova putovanja po Italiji, dolazi do punog izražaja u toj opširnoj poetskoj knjizi, koja je, kako glasi dedikacija, posvećena markizi Boccadoro.

Početak zbirke čini moto iz jednog Michelangelova djela: »Pensando al bel ch' etànon cangia o verno«. To je veoma karakterističan izbor pokrovitelja knjige. Za vrijeme boravka u Firenci, prijestoljnici talijanske renesanse, bogate gotsko-renesansnim znamenitostima, kao što su npr. katedrala i Palazzo Vecchio, Ospedale degli Innocenti, Begović je morao doći u dodir s umjetnošću Michelangela Buonarottija, kako s njegovim kiparstvom (poznati nadgrobni spomenici Medicija u crkvi San Lorenzo), arhitekturom (biblioteka Laurenziana) tako i s pjesništvom — na poznatom firentinskom sveučilištu osnovanom godine 1371.

Begović je rođen u dalmatinskom mjestu Vrlika koje se nalazi kod jezera Peruća, između Šibenika i Sinja. Školovao se u Splitu, odakle, preko Jadranskog mora, nije daleko do talijanske Pescara. Od ranih godina nosio je u sebi kult talijanske umjetnosti, kao uostalom i cijela književnost dalmatinskog obalnog područja, a tradiciju putovanja u Veneciju preuzeo je od oca, zemljoradnika, koji mu je čak preporučao hotel »Capello nero«.¹

Najveći utjecaj na Begovićevu liriku imao je, nesumnjivo, Gabriele D'Annunzio, koga se u drugoj fazi hrvatskoga modernizma suprotstavlja Carducci, što tvrde mnogi kritičari.²

U talijanskoj umjetnosti, naravno, nisu se tražila moderna umjetnička književna strujanja, jer je talijansko stvaralaštvo bilo u to vrijeme pod francuskim utjecajem, što u svom izvještaju iz Rima³ zlobno zapaža Matoš, nego se oduševljavalo klasičnom, latinskom kulturom, davalo oduška svom kultu harmoničke, besmrtnne ljepote. D'Annunzijeve drame Begović je imao priliku vrlo dobro upoznati u Beču, gdje je 1900. bila izvedena *Gioconda* s Eleonorom Duse u glavnoj ulozi.⁴

U svom članku *Moderno i narodno*, govoreći o modernoj književnosti, Nehajev spominje prezimena dvaju pisaca koji, po njegovu mišljenju, nimalo ne realiziraju program nove umjetnosti, ali se za njih ipak može reći da su modernisti: Tucić, »tipični natura-

¹ Šime Vučetić, *Milan Begović*, u: M. Begović, *Pjesme i drame*, Beograd 1966, str. 11.

² Vidi npr. Nevenka Košutić-Brozović, *Evropski okviri hrvatske moderne*, u: *Hrvatska književnost prema evropskim knjiž.*, Zagreb 1970, str. 358.

³ A. G. Matoš, *Salve, dea Roma!*, u: A. G. Matoš, *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, br. 66, t. III, Zagreb 1967, str. 407.

⁴ M. Nehajev, *O razvitku glumačke igre*, u: *Pet stoljeća hrv. knjiž.*, br. 81, t. I, Zagreb 1964, str. 57.

list«, i upravo Begović — »pjevač knjige Boccadoro i oponašatelj trubadurske poezije talijanskog klasicizma«. ⁵ Begovićevu vezu s talijanskom renesansom isticao je i Đalski. U svojoj veoma kratkoj recenziji iz godine 1900. je pisao: »I što je glavno — u divnoj formi, dotjerano gotovo do visine starotalijanskih pjesnika renesanse, sli- jedi slika ljepša za slikom ljepšom, uzeta ravno iz života, a možda baš zato puna poezije i njenog čara«. ⁶

Erotika, koja se javlja u Begovićevu, ne samo pjesničkom, stvaralaštvu, potječe od D'Annunzija (ovo Vučetić zove »erotski senzualizam«⁷), iako je Przybyszewski D'Annunzijevo stvaralaštvo nazvao »pornografija koja nalikuje na oduran sirup«, ⁸ a Hrvati ga smatrali plagijatorom. O tome je pisao Petravić dokazujući da je autor *Primo Vere* čitave slike i misli preuzimao iz djela Nikole Tommasea, Flauberta, Maeterlincka i da čak najbolja D'Annunzijeva djela nose tragove tuđih strujanja. ⁹ Ipak su i D'Annunzio i Giovanni Pascoli kao i Carducci uživali veliku popularnost kod hrvatskih, a posebno dalmatinskih pjesnika — modernista. D'Annunzio ih je oduševljavao prije svega svojim umjetničkim ponašanjem, svojim originalnim zanemarivanjem građanskih pravila života, bujnim egotizmom, hvaljenjem veličine života (*Canto nuovo*, 1882), subjektivizmom (4 sveska *Lauda*), te vještinom povezivanja različitih književnih tendencija, kao što su: misticizam, ničeanizam, simbolizam.

Iako u *Knjizi Boccadoro* nijednom ne nailazimo na D'Annunzijevo ime, duh njegove poezije izrazito prati Begovićeve strofe. Oduševljenje hrvatskog pjesnika talijanskom umjetnošću očito je već u tome što nekoliko puta navodi imena istaknutih talijanskih umjetnika, pa se čak i u konstrukciji pojedinih ciklusa pjesama, kao npr. *Musica* (str. 99—101), ¹⁰ vidi talijanski utjecaj. Osim mota uze- tog od Michelangela, s kojim počinje zbirka, susrećemo još dva druga. Na str. 88. ispod ciklusa pjesama s naslovom *Mistički sonetti* nalazi se fragment djela francuskog predstavnika renesansne »Ple- jade« Joachima du Bellya, koji je u svom ljubavnom pjesništvu koristio ljubavni sonet, a s Italijom je bio utoliko povezan što je imao priliku studirati talijansku književnost zajedno s Ronsar- dom. Na str. 16. ispred ciklusa *Sonetti milinja* nalazi se fragment sitha koji potječe od Guida Guinizellija, talijanskog pjesnika XIII

⁵ M. Nehajev, *Moderno i narodno*, u: Pet stolj., str. 79.

⁶ S. X. Đalski, *O »Knjizi Boccadoro«, »Život«, II, 1900, br. 18.*

⁷ S. Vučetić, kao gore¹, str. 16.

⁸ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy, »Zycie«, 1898, nr. 42—44.*

⁹ A. Petravić, *O plagijatu ili književnoj krađi*, u: *Studije i portreti*, Zagreb 1905, str. 81.

¹⁰ Svi citati iz: X. de la Mara a, *Knjiga Boccadoro*, Zagreb 1900.

st., utemeljitelja književne grupe *dolce stil nuovo* u Firenci,¹¹ kojoj je, među ostalima, pripadao i Dante. Guinizelli je pisao kancone, balade i sonete s ljubavnom tematikom, a jedno od najvažnijih njegovih djela je *Al cor gentil ripara sempre amore*. Pretpostavlja se da se Begović služio knjigom *Le rime dei poeti bolognesi del sec. XIII*, koja se pojavila 1881, a sadržavala je i pjesme Guinizellija s naslovom *Rime*. Ti stihovi podsjećaju na stihove iz *Knjige Boccadore*, posebno njihova tematika i oblik književne vrste.¹²

U pjesmi 14. iz ciklusa *Sonetti milinja* Begović dvaput spominje prezime Boccherinija. Luigi Boccherini, kompozitor i violončelist XVIII st., predstavnik je rane klasične muzike, posebno njezine komorne vrste, prije svega poznat kao autor menueta s elementima stila rokoko što ga spominje Begović.

U dvije pjesme: u 1. sonetu iz ciklusa *Mistički sonetti*, te u pjesmi *Angeli suonatori* iz ciklusa *Musica* spominje se prezime talijanskog slikara na prijelazu gotike i renesanse Fra Angelica Beata, predstavnika firentinske škole, koji je slikao religiozne slike, uglavnom rajske scene, život Marije i silhuete anđela, a koji je autor poznatih fresaka u samostanu San Marco u Firenci.

U 9. pjesmi iz ciklusa *Sonetti milinja* Begović navodi sliku Florisa Frana (odnosno Fransa), holandskog slikara, koji je u I polovici XVI st. boravio u Rimu i Firenci, izučavajući Michelangelova i Rafaelova djela. Stvarao je velike religiozne i mitološke kompozicije, u kojima je bio očito utjecaj talijanskog slikarstva. Begović je vjerojatno u Firenci gledao neke od njegovih slika i možda nije bio svjestan da taj slikar nije talijanskog porijekla.

U 4. pjesmi iz ciklusa *Mistički sonetti* javlja se prezime najistaknutijeg umjetnika renesanse, Rafaela, autora *Vjenčanja Madone*, slike iz godine 1504, nazvane *Sposalizio*. Uz taj skraćeni naslov našlo se prezime Rafaela Santi u pogrešnu obliku: Rafaelo Sanzi. Rafael je kao arhitekta stvorio u Firenci palaču Pandolfini, a tek nakon 1508. otputovao je u Rim. U pjesmi *Il violinista* iz ciklusa *Musica* nailazimo na njegovo prezime u obliku Rafael d'Urbino (Rafael je rođen u Urbino).

U 2. pjesmi tog istog ciklusa s naslovom *Sveta Cecilija* Begović prikazuje sliku firentinskog umjetnika iz XVII st. Carla Dolcija (njegovo je prezime navedeno u pogrešnu obliku, kao Dolce). Među ostalim on je crtao sentimentalne sličice religioznog sadržaja.

¹¹ *Dolce stil nuovo* (slatki novi stil) — grupa pjesnika koji su djelovali na prijelazu XIII i XIV st. u Firenci. Naziv je preuzet iz 24. dijela *Čistilišta Božanstvene komedije*. Ovi su pjesnici s pomoću lirskih oblika izražavali osjećaj suptilne ljubavi.

¹² Guinizelli je bio zapravo utemeljitelj moderne talijanske poezije. Natali o njemu piše: »G. Guinizelli è il nostro primo grande poeta d'arte, il primo che dica una parola veramente nuova«.

Vidi: Giulio Natali, *Dal Guinizelli al D'Annunzio*, Roma 1942, str. 19.

Kako se može zapaziti, sva imena slikara, muzičara i pjesnika, koja je Begović uvrstio u svoju zbirku, direktno su ili indirektno povezana s Italijom, a posebno s Firencem. Svi ovi stvaraoci, općenito govoreći, reprezentiraju klasičnu umjetnost: od prijelaza gotike i renesanse, preko zrele renesanse do manirizma, a glavnu tematiku njihova stvaralaštva čine religiozni, erotski i mitološki motivi.

»Boccadoro« je, uglavnome — navodi Matoš — knjiga ljubavi, doživljene većinom u maštanju. U ovo nekoliko kristalnih melodija skupio je Xeres sve glavne erotičke momente: ljubav, senzualnu, grčku, pa ljubav mističnu, asketsku, trubadursku. [...] 'Knjiga Boccadoro' je kao hrvatski komentar filozofiji 'Symposiona', obogaćena ljubavnim senzacijama kršćanstva, nepoznatim prijateljima Alkibijada i Aristofana. Tako ljubljahu učenici florentinskih novoplatonika, ljudi s dušom poganskom i kršćanskom, nalsađujući se 'Mandragorom' i Petrarkom«. ¹³

Matoš naglašuje Begovićev misticizam, shvaćajući ujedno pojam klasicizma kao povezanost grčke poganske umjetnosti s latinskom, kršćanskom renesansnom umjetnošću. Ljubav prema klasičnom akademskom spajanju vidi se iz zatvorene kompozicije Begovićeve knjige. *Knjiga Boccadoro* sastoji se od dvanaest dijelova, u 7 ciklusa pjesama. Počinje duljom pjesmom s naslovom *Harfa*, koja čini dio *Preludija*, a završava također duljom pjesmom *Bršljan* koja ulazi u sastav *Epoda*. II dio, *Sonetti milinja*, sastoji se od 15 soenta označenih arapskim brojevima i nema posebnih naslova. III dio, *Sixtine čežnje*, sastoji se od dvije brojčano označene pjesme koje sadrže šest sekstina, a završavaju trostihom. IV dio, *Sonetti godišnjih doba*, sadrži 4 soneta čiji su naslovi: *Proljetni*, *Ljetni*, *Jesenski*, *Zimski*. V dio, *U poljima* dulja je pjesma bez naslova, a sastoji se od 9 strofa, svaka po 9 stihova, s dobro smišljenim sistemom rima: abababccb. VI dio, *Idilički intermezzo*, sastoji se od 4 pastorale, 3 balade i 3 romanse. VII dio, *U dvoje*, sadrži 2 soneta. VIII dio, *Vizija* — 1 sonet. IX dio, *Na izvoru slasti*, sastoji se od jedne dulje pjesme, tipičnog tercinskog sistema sastavljenog od 28 strofa i na kraju jednog nepovezanog stiha koji se po ritmu podudara sa srednjim stihom posljednje strofe. X dio, *Mistički sonetti*, ima 8 soneta. XI dio, *Musica* — 3 soneta i XII dio, *Epod*, s pjesmom *Bršljan* koja ima 26 tercina.

Tko je tajanstvena Zoe Boccadoro (talij. žena zlatnih ustiju), kojoj je Begović posvetio knjigu? Može se pretpostaviti da je to izmišljen lik, kao što je iz mašte uzet lirički juank Begovićevih stihova, Xeres. Zoe Boccadoro nije konkretna ličnost, kod koje bi se moglo lako zapaziti pojedine karakteristike. To je simbol ljepote, ljubavi, vitalnosti, voljena žena koja se javlja u raznim oblicima, premda posjeduje samo jedno ime.

¹³ A. G. Matoš, *Knjiga Boccadoro*, u: Pet stoljeća hrvatske književnosti, br. 66, t. III, cit., str. 19, 20.

U pjesmi *Harfa*, koja po autorovoj namjeri treba predstavljati preludij za cijelu knjigu, lirski subjekt, osjetljiv pjesnik, sjeća se trenutka kad je na morskoj obali promatrao izlazak sunca. Iz dubine mora pojavila se sirena moleći ga za jednu pjesmu; pjesmu kojom bi opjevala ljepotu mora. Golo tijelo sirene, njezina neobična ljepota, koja je podsjećala na Afroditu iz poznate Boticellijeve slike *Rođenje Venere*, očarala je pjesnika, koji joj daje epitet »zlatousta« i pristupa smjeloj ljubavnoj igri. Kada gladi njezinu dugu kosu, čini mu se da prstima dodiruje žice omiljene harfe koja još uvijek izdaje čarobne zvukove i približava mu tajne ljepote. Begović daje naslutiti da je traženje apsolutne ljepote moguće jedino u ljubavi, da upravo u ljubavi ljepota dobiva realan oblik. »Pjesniče, ah daruj meni svoju dušu blagu, iz nje mi pjesmu uzvišenu stvori da je raznesem preko mora sinja« — govori vila pjesniku i tu je upravo duboka manifestacija subjektivizma umjetnosti. Njezinim ogledalom ima biti duša. Trenutak refleksije, uspomene podsjeća na melankolično raspoloženje. Cijela lirski akcija, s nesumnjivom analogijom konstrukcije balade, događa se u izmišljenom svijetu, u mašti. Motiv vile koja privlači svojim čarima i glasom, poznat u mitologiji i antičkoj književnosti, kao i u renesansnoj dubrovačkoj literaturi, ovdje je drugačije riješen. Ta pjesma, koja se na neki način nadovezuje na Mallarméovo *Faunovo popodne*, ipak nema tu usmjerenost k mračnom simbolizmu francuskog pjesnika, nego k simbolizmu raspoloženja i impresije.⁴ Doduše Mallarmé, slično kao i Begović, smatra da pjesnik ima izraziti idealnu ljepotu koju naslućujemo i za kojom čeznemo, ali on do te ljepote nastoji ići nelogičnim putem koji se oslanja na melodičnost pjesme. Begović međutim zadržava regularnu konstrukciju pjesme s preglednom i jasnom slikom. *Harfa* ima tipičnu tercinsku konstrukciju strofa koja obuhvaća 26 trostih jedanaesterca s rimama: aba bcb cdc, i sl., te jedan stih »izbačen« na kraju, koji se po rimi slaže sa srednjom rimom posljednje strofe. Kao što je poznato, takvom se konstrukcijom služi Dante u *Božanstvenoj komediji*. Begović je prvu pjesmu u svojoj knjizi, kojoj prethodi moto iz Michelangelova stiha, svjesno konstruirao na principu aluzije na veliko Danteovo djelo.

Može se ipak pretpostaviti da je glavni izvor Begovićevih ideja bila D'Annunzijeva pjesma s naslovom *Preludio* (dakle s istim naslovom kao I dio *Knjige Boccadoro*) iz zbirke *Intermezzo* (1883). *Intermezzo* upravo počinje tim stihom, s tercinskom konstrukcijom i veoma sličnom tematikom:

Io Giacqui su la mia terra feconda
e nel puro silenzio del mio cuore
dormente la sua voce udii profonda.

⁴ Termin od J. Kwiatkowskog iz studije: *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa, 1966, str. 59.

E desto anche l'udii senza terrore
mentre specchiava il mio sereno sguardo
le meraviglie de la prime aurore. [...] ¹⁵

Kroz ovu se pjesmu, slično kao i kod Begovića, nazire raspoloženje tajanstvenosti, imamo tu morski pejzaž i gotovo iste mitološke likove, s vilom i Gongorom na čelu. Činjenicu da Begovićevu knjigu otvara *Preludij* treba pripisati maniri D'Annunzija koji se veoma često služio upravo takvim naslovom (npr. zbirka pjesama iz 1878—1880).

Zašto je Begović svojoj junakinji dodijelio titulu markize? Čini se da je to prilično stereotipna književna šablona, to više što se u D'Annunzijevoj pjesmi *Notturmo*,¹⁶ koju je Begović najvjerojatnije poznao, a koja je nastala u Firenci 1881, govori o lijepoj markizi, objektu uzdisaja nježnog mladića. Kod Begovića čest oblik razgovora između dvoje ljubavnika, Xeresa i Zoe, susrest ćemo također i kod D'Annunzija, osobito u knjizi iz 1886, s naslovom *L'Isotteo*, gdje je, na primjer, pjesma *Il dolce grappolo* konstruirana na principu dijaloga između madone Isotteo i signora d'Orlando. Xeres de la Maraja ima isto porijeklo kao i d'Orlando. Zapažamo i isti tip dijaloga koji se javljaju u baladama talijanskog pjesnika i imaju karakter idile, npr. *Ballata d'Astioco e di Brisenna*. Naravno, njihovi juaci nemaju uvijek tako čudna imena, vrlo se često umjesto imena koristi atribut tipa La Bella (i kod Begovića je Zoe bila često nazivana: Lijepa). Konstrukcija Begovićeve zbirke, koja je posvećena jednoj osobi, voljenoj ženi, nije ništa novo u književnosti, naprotiv, izrazito se nadovezuje — ta je veza kod Begovića vrlo konzekventna — na razdoblje *dolce stil nuovo* u talijanskoj poeziji iz XVI vijeka, koja je stvorila uzvišenu ljubavnu liriku, o kojoj Valli kaže da »tutte le donne del dolce stil nuovo sono una donna sola, e cioè la sapienza santa, la quale prende convenzionalmente un nome diverso per ogni diverso amatore, e si chiama Beatrice per Dante, Giovanna per Guido Cavalcanti, Lagia per Lapo Gianni, Selvaggia per Cino, e via di segnito«.¹⁷ U taj niz treba još uvrstiti Petrarkine *Sonete Lauri*. Nesumnjivo, smisao poezije *dolce stil nuovo*, a posebno smisao stvaralaštva Guida Guinizellija, djelovao je na Begovića. I stvarno, ako slijedimo Matoša, može se autora *Knjige Boccadoro* nazivati nasljednikom trubadura, ali upravo preko Guinizellija, čije se kvazi-provansalske kancone s motivima: žena — anđeo i ljubav, kao osjećaj dan najplemenitijim osobama, nadovezuju na trubadursku tradiciju. Osnovom lirike tog književnog strujanja bila je kontemplacija osjećaja, a ljubav — glavna

¹⁵ Gabrielo D'Annunzio, *Versi d'Amore e di gloria*, Roma 1950, str. 211.

¹⁶ Kao gore, str. 897.

¹⁷ Vidi: G. Natali, *op. cit.*, str. 22.

tema pjesnika, bila je izvorom moralnog savršenstva,¹⁸ što potpuno odgovara modernijoj Begovićevoj filozofiji. U tom pogledu ima Marjanović pravo kada se odlučno suprotstavlja stanovištu koje kaže da se Begović služio filozofijom zapadnih satanista i dekadencija, ali griješi kada njegov pogled na svijet svodi na »najobičnije poganstvo iz vremena rascvata helenizma«,¹⁹ jer u tom slučaju treba prije svega imati na umu utjecaj renesansne kulture.

Pjesmu *Harfa* treba shvatiti kao svojevrsnu ispovijest vjere u kojoj je došla do izražaja svijest simbolističkog idealizma, čije je načelo bila koncepcija vječnog i neuništivog postojanja u sjeni realnog svijeta. Kada Begović piše: *Harfe, na kojoj još sad prebiram, / na kojoj duša samo Ljepost čezne / i čeznut će, dok njene žice diram, / i s njim dok zadnji akord ne iščezne*, izražava apstraktnu ideju vječne čežnje za neopisivom ljepotom. Ta je čežnja izražena s pomoću plastične slike sviranja na harfi, sastavljene od kose sirene. To je tipična za simbolizam konstrukcija transpozicije, posredne ekspresije (*expression indirecte*).²⁰ Na toj se slici mogu zapaziti određeni elementi misticizma, izraženi u tome što je duša o kojoj se ovdje govori istovremeno i duša jedinke i duša -apsolutna.²¹ Kao što je poznato, spajanje ideje i slike odgovara grčkom porijeklu riječi simbol: *symballein* znači spojiti. Harfa iz Begovićeve pjesme po Maeterlinckovoj je definiciji²² svjesno odabran simbol za razliku od slučajnoga. Ona se javlja kao svrsishodna poanta pjesme i simbolizirana poetska, odnosno umjetnička djelatnost uopće.

Traženje nadahnuća u klasičnoj književnosti, povratak strogoj tradicionalnoj versifikaciji i vječitim drevnim temama, bilo je zapravo u duhu prijeloma koji je nastupao u francuskom simbolizmu godine 1890, kada je Moréas osnovao tzv. 'romansku školu, naglašavajući trijumf tradicionalnog, preciznog pjesničkog izraza. Ipak, i dalje je bila naglašavana melodičnost pjesme, što je jedan od glavnih elemenata simbolizma, ali i idealistička koncepcija borbe spoznaje i ideja, te bijeg u svijet mašte, a ne u stvarnost (postojanje svijeta kao *représentation*-prikazivanje). Govoreći o povratku klasicizma, ne smijemo zaboraviti na memoriju kao najvažniju reakciju simbolizma. Sada memorija nije bila samo za to da rekonstruirati poznate činjenice, niti je trebala slijediti iz vanjskih zapa-

¹⁸ Natalino Sapegno, *Historia literatury wtoskiej w zarysie*, Warszawa, 1969, str. 28.

¹⁹ M. Marjanović, M. Begović, u: *Hrvatska književna kritika*, t. III, Zagreb 1962, str. 89.

²⁰ Vidi: M. Podraza — Kwiatkowska, *Pojęcie symbolu w okresie Młodej Polski*, u: *Studia z teorii i historii poezji*, s. II, Wrocław 1970, str. 170.

²¹ O tome piše M. Podraza-Kwiatkowska u: *Symboleklucze*, »Ruch Literacki«, 1972, z. 6, str. 367.

²² Vidi: Podraza-Kwiatkowska, *Pojęcie... op. cit.*, str. 180—81.

žanja, niti predstavljati povratak već opisanim stvarima. Sada historijsku, mitološku, alegorijsku memoriju umjetnici počinju subjektivizirati, a objektom zanimanja postaje cjelokupna povijest — civilizacije bliske Evropi i manje poznate civilizacije, poganska religija, indijska mitografija: sve one kulturne pojave koje privlače pažnju svim mogućim artefaktima, događajima prožetim legendom.²³

Tri područja umjetnosti bila su u simbolističkom stvaralaštvu međusobno usko povezana: slikarstvo, kojemu je odgovarala prava spoznaja, književnost, poistovjećivana s izražavanjem, i muzika s njezinim najprofinjenijim stadijem: doživljajem. Analiza pojma spoznaje ima svoje porijeklo u pismima Wagnera, koji je u svojim operama povezivao tekst libreta, muziku i scenografiju u jednu simbolističko-impresionističku cjelinu, što je jako djelovalo na umjetničku svijest simbolista.²⁴ Kako se izvrsno Begović snalazio u tom kontekstu, svjedoči fragment članka francuskog teoretičara umjetnosti Sara Péladona iz 1892. s naslovom *Estetska gesta* koji na neki način spominje glavne pokrovitelje simbolizma: »O, stvarno božanstvo, što bliještiš u ovim najuzvišenijim imenima: Vinci, Rafael, Michelangelo, Beethoven i Wagner.«²⁵ Vagnerizam, odnosno *teoria correspondances*, koju je definirao Baudelaire, a koja se pozivala na pojavu sinestezije, nije bila Begoviću strana, o čemu najbolje svjedoči ciklus pjesama *Musica*. To su tri soneta koji se nadovezuju na tri slike talijanskih slikara: Fra Beata Angelica, Carla Dolcija i Rafaela, a konstruirani su tako da daju naslutiti vezu s muzičkim djelima, čemu također služe i podnaslovi: *maestoso* (trijumfalno), *appassionato* (strastveno) i *adagio* (polagano), a prije svega tematika slika povezana sa sviranjem na instrumentima. *Angeli suonatori* — sviranje na trubama, *Sveta Cecilija* — sviranje na klavikordu, *Il violinista* — sviranje na instrumentu sa strunama. Iz pojedinih slika Begović vadi one vizualne, zvučne i semantičke elemente koji se povezuju u jedno sugestivno vagnerovsko raspoloženje. Muzika ovdje nije samo plašt pod koji mse treba prikazati umjetničko djelo, nego prije svega to su same oznake: boje, ritam linije, likovi, geste, kolorit okoline, pojedini predmeti, koji ukupno stvaraju sistem simbola.

U prvom sonetu *Angeli suonatori*, s prilično izvještačenim sistemom rima: abab baba cdc ede, u opisnom dijelu naglašeni su likovi anđela koji drže na ustima dugačke trube i vrsta zvuka koju instrument daje. Zvuk je ovdje vrlo naglašen, najprije u obliku prikazivanja pojedinih instrumenata (*trublje duge, zlatno odsijevaju sunčane zrake u čistim trubljama* — izrazita igra svjetla povezana s čistoćom zvuka) i dalje u nazivu samog zvuka (*metalni zvuci se*

²³ Usp. E. Grabska, *Simbolišci*, u: *Modernišci o sztuce*, W-wa 71, str. 216.

²⁴ Kao gore, str. 212.

²⁵ Kao gore, str. 284.

pričinjaju kao usklik slave), a dana je i karakteristika uzvišenosti muzičke ceremonije (*nek slavljen bude Gospod u svom sjaju!*).

U refleksivnom dijelu autor daje objašnjenje zašto *akorde mističkih anđeoskih horova*, koje je Fra Beato čuo u *najsladšem od svojih snova*, mogu privući pjesnikovu pažnju. To je zbog toga što: 1. muzika je harmonična, 2. »pjesnička duša« osjeća u njoj (tj. muzici) slast i 3. predosjeća nadahnuće nedostižne slave.

Dakle, muzika, i to upravo u takvom »mističnom« izdanju, nešto je više negoli kompleks akorda (uostalom, pod nazivom akordi u stihu se podrazumijeva i umjetnički znak): ona je, po vagnerovskom shvaćanju, najprofinjeniji doživljaj. Pjesnički doživljaj, koji je to veći što ga »obilježuje« i umjetnik-slikar, nekako zadržan na platnu, stoga je i vredniji jer sadrži element tajne, nepoznate, nedostižne ljepote koja je u pjesmi nazivana »slast« i »slava«.

Čitava fonetska instrumentacija tog soneta zacijelo je harmonizirana s njegovom muzičkom temom. Na čelo izbijaju tri samoglasnika: o, u, a, čiji raspored u pojedinim stihovima daje izrazite zvučne efekte. Izgleda to ovako:

1. O-O-A-U-A-A
2. A-U-U-O-A-A-U
3. U-A-A-A
4. A-U-A-A-U
5. O-U-A-A-O-O-A-U
6. U-A-A-U-U-A-A
7. A-U-O-O-U-O-A-U
8. A-U-O-O-A-O-A-A
9. O-O-O-O-A
10. A-O-A-U-O-A-A-O
11. U-A-A-O-U-O-A
12. U-A-A-U-A-O-U-A
13. A-U-O-A-O
14. A-O-A-O-U-A

Skup samoglasnika u stihovima odgovara određnoj muzičkoj frazi: slabiji početak, vrlo jaka sredina i kraj ponovno slabiji. Međutim, veoma su karakteristični završeci klauzula, gdje ženske rime u 85% slučajeva završavaju s *u, a*. Vrlo su česte inverzije, i to sasvim neočekivane, npr. *visoko drže svetim na usnama* možda zbog sklonosti prema pravilima klasične retorike. Gotovo u svakom stihu javljaju se premetanja, čak vrlo dugačka, kao npr. u 1. i 2. strofi, gdje rečenica počinje potkraj drugog stiha, a završava po-

lovinom petog, već u drugoj strofi. Upotreba velikog broja premetanja (u dva slučaja u klauzuli stiha imamo imenice, a premješteni su njihovi prirodni epiteti — pridjevi koji bi trebali stajati ispred imenice) ima svrhu da poremeti zvučnu monotoniju stiha i približi se melodičnoj frazi djela koje se »izvodi«. Za razliku od obojenih andeoskih vizija Fra Angelica, koji je uz Filipa Lippija i Domenica Veneziana početkom XV st. pripadao krugu dekorativnih kolorista, Begovićev stih ne posjeduje široku gamu boja.

Drugi je sonet posvećen slici Carla Dolcija *Sveta Cecilija*. U opisnom dijelu predstavljene su ekspresionističke oznake (prsti, ruke i trepavice osobe koja svira na klavikordu) te prirodne oznake (raspoloženje, kolorit okoline).²⁶ Osobito snažno eksponirao je Begović raspoloženje situacije: *u uzvišenoj strasti, u polumračju predvečeri tajne, duboka raskoš, slasti veličajne spliću se*. Nije to konkretan, precizan opis, nego opis koji nameće snažni doživljaj vezan za muziku, opis u kojem veliku ulogu ima igra boja (polumrak i u kontrastu s njim bijele ruke svete Cecilije *slične ljiljanima*), nježnost slike (nježne ruke slične ljiljanu, trepavice koje trepere), te silan emocionalni teret koji sadrže zvuci (razne nijanse riječi *strast*).

U refleksivnom dijelu još više je istaknuta nevjerojatna moć muzike Carla Dolcija, dakle muzike slike, muzike umjetnosti u kojoj živi besmrtno nadahnuće i koja *svaku zemaljsku bol mijenja u raj, a čežnju čini bližom cilju*. Pjesnik je izrazito eksponirao molbu umjetnika da se duh te »muzike« približi unutrašnjem »ja«: *O divna, strasna glazbo Carla Dolce, [...] ovij mi biće snagom tvoga milja!* Imajući u vidu da je u prethodnom, kao i u ovom sonetu, tema slika religiozni sadržaj, postaje shvatljivim dostignuće apsolutnosti, tajanstvene, idealne »sveduše svijeta« s pomoću muzike koja simbolizira besmrtnu ljepotu i mističnu uzvišenost. Ovaj se sonet sastoji od drugačijih rima nego prethodni. Ima konstrukciju: *abba abba cde cde*, koja se najčešće susreće kod D'Annunzija i puna je lomljene sintakse. To se postiže neobičnim inverzijama tipa: *uza te svaka ove zemlje bol će*, čija je upotreba sigurno u skladu sa zahtjevima francuskih simbolista koji su tražili prekid s tradicijom sintaksom i prozodijom.

»Poezija nastoji održati konkurenciju ne sa slikarskom umjetnošću, kao u epohi Parnasa, nego s muzikom: pjesnici ne žele sada prikazivati stvarnost vanjštine u njezinim veličanstvenim oblicima, oblicima spomenika, nego kao da nastoje naći muzičku pratnju najdubljih duševnih titranja«²⁷ — kaže Lanson o poeziji simbolizma. Begović, na koga se mogu odnositi ove riječi, stajao je na stanovištu

²⁶ Termin: ekspresionističke i prirodne oznake preuzeo sam od M. Połębskog, *Symbolizm, dekadentyzm, modernizm*, »Nurt« 1967, nr. 9, str. 35—38.

²⁷ G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej*, Warszawa 1971, str. 583.

sličnom Mallarméovu, otkrivajući u poeziji idealnu ljepotu, vjerujući u svetu misiju umjetnosti. Slika sviranja na klaviru u sumrak bila je vrlo popularna kod pjesnika simbolista. Verlaine je u zbirci *Romances sans parole* (1874) izrazio takav motiv dajući jednom od stihova naslov: *Ljubljeni klavir*. Verlaineovo ime nije ovdje slučajno spomenuto. Ono se povezuje s poznatom rečenicom *De la musique avant toute chose* iz pjesme koja je kasnije postala pjesničkim programom mlade generacije (izdao ju je autor 1882). Na formiranje Begovićeva stava ta je pjesma nedvojbeno utjecala.

Utjecaj francuske poezije na Begovića bio je sasvim drugačije prirode nego utjecaj talijanske poezije. Dok je Begovićevo zanimanje za talijansku književnost bilo sasvim prirodno, »školsko«, diktirano tradicijom, dotle je francuska poezija doprla do Begovića svjesnim izborom.

U trećem sonetu iz ciklusa *Rafael D'Urbino: Il violinista*, sa sistemom rima: abba abba cde cde, tema je slična kao u prethodna dva soneta. U opisnom dijelu Begović je smjestio sliku lika koji svira i sliku instrumenta, zapravo struna koje daju *rajsku* muziku. Titraji struna uspoređeni su s titrajima duše pred »čudom ljepote«, a tmurno raspoloženje razvedrili su epiteti: slatka i nježna. Lik iz slike pjesnik nije potpuno prikazao, svoju pažnju zadržao je samo na licu i kosi, koja po autoru izgleda poput vjetrom njihane trave. Koga autor smatra muzičarom? Muzičar je umjetnik čije »lice izražava čežnju za besmrtnošću i moć uzvišene umjetnosti«.

Refleksivni dio soneta ima karakter himne u čast muzike. Vječita harmonija zvukova, kaže Begović, treba da prenese »dušu s čarobnom moći i probudi u njoj neobične misli«. U završnom fragmentu duša se uspoređuje s valom koji svladava zapreku, ona je element koji pjesnika približava muzičaru. Cjelokupna klima stiha temelji se na principu rafaelovske težnje k predočivanju idealnih predmeta, savršenih, bez slučajnih crta, lijepih ljudi koji ne postoje u realnom svijetu, nego u dimenzijama ljepote i veličine koje određuje »ideja« sadržana u pjesnikovu umu.²⁸

U ostalim pjesmama *Knjige Boccadoro* osim harfe spominju se i sljedeći muzički instrumenti: frula, violina, lira, citra i truba. Muzika prije svega komponira atmosferu, raspoloženje, zvuci harfe ili frula dolaze ne zna se otkud i kako, oni su element prirode:

U oblacima tamjana, uz zvuke
čarobnih harfa i tananih frula
stojiš, o Zoe — a bijele si ruke
sklopljene, moleći, u vis uzdignula.

[...]

²⁸ Usp. J. Białoostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. I, W-wa 1969, str. 375.

žubor se harfa zvukom frula spliče:
a uzdah moje čežnje i ljubavi
obavija ti djevičansko biće.

(*Mistički sonetti*, 5)

Muzika se također veže s kućom Boccadoro, u koje salonima zvuče zvuci violina i pištaljki:

Dvoranam sjajnim Boccadoro kuće
odzvanjale su frule i violine
u mekom skladu, strastveno i vruće:
oh, slatki moj menuet Boccherini!

(*Sonetti milinja*, 14)

Instrumenti često igraju ulogu simbola — vrste alegorije, koje se stalno pojavljuju u istim kontekstima. Lira ili pištaljka, to su atributi mitoloških božanstava (npr. Faun) ili personifikacija prirodnih pojava (npr. Proljeće):

U ruci nosi liru srebrn-žice,
prebira prstim', a s njih milovanke
dižu se pjesme: ko krik lastavice,
il glas slavuja iduć na sastanke.

(*Sonetti godišnjih doba*)

Faune, daj, odloži frulu tanku
i dođi sa mnom.

(*Idilički intermezzo, ballada* 6)

Trube su međutim obavezan atribut anđela i javljaju se u stihovima koji sadrže religioznu tematiku. Vrlo često određuje ih epitet »srebrn« kojim su se posebno voljeli služiti francuski simbolisti.

Faun koji svira na fruli ili na flauti također je veoma popularan motiv simboliističke poezije. Upotrijebio ga je npr. Valéry u pjesmi *Épisode* iz ciklusa *Album de vers anciens* (1900), također i Mallarmé u već spomenutom *Faunovu poslijepodnevu* (1876).

Svi spomenuti instrumenti koje nalazimo u Begovićevim pjesmama u simboličkoj su funkciji i gotovo nikada ne označuju konkretne predmete. Oni pripadaju drugoj kategoriji objekata, odnose se na raspoloženja koje nemaju naziva, na neodređene predosjećaje povezane s izgubljenim rajem prirode i klasične ljepote. Ove predosjećaje prati muzika i izaziva melankolično-elegijsko raspoloženje, kao u Jules Laforgueovoj pjesmi *Mjesečev plač u provinciji* (1885), gdje je sviranje na klavikordu i klaviru sinonim provincijalnog snobizma.

»Simbolizam se temelji na ovim trima osnovnim elementima: misterija-muzika-intuicija«²⁹ — piše Kiš o ruskom i francuskom simbolizmu. Ova primjedba vrijedi i za Begovićevu poeziju. Melodija pjesme, koju je on tako usrdno njegovao, dobiva iznenađujući oblik, posebno u ciklusu *Idilički intermezzo*. Matoš je dosta površno shvatio Begovićevu vještinu na tom području, predbacujući mu jezičnu neurednost, mnoge akcentske greške i nepoznavanje književnog jezika. Njegove su primjedbe samo djelomice opravdane. »Zbor nepoznavanja jezika i akcenta često je kod Xeresa pokvaren ritam najljepših pjesama. On sriče »nova« — »cjelova«, »Bijeli« — »odnizeli«, »glavni« — »ljubavi« itd.«³⁰ — kaže Matoš u jednoj od svojih prvih recenzija *Knjige Boccadoro*. Pa ipak, oslobađanje od gramatičkih pravila dokaz je simbolističke estetike riječi kojoj je primaran pjesnički ritam. Najprije muzikalnost, onda smisao pjesme, najprije tečna fraza, a tek onda pravilna upotreba riječi. U 10 pjesama iz ciklusa *Idilički intermezzo* Begović je u prvi plan stavio melodiju strofa. Često stilističko sredstvo kojim se postiže taj efekt je onomatopeja. Npr. u pjesmi 5. *Pastourelle* prilično se regularno ponavljaju suglasnici s, š te c, č, z:

Kidaju Se mlade reSe
 Sa lješnjaka i vrbinja,
 a S bajama i gloginja
 Cvjetne Čaške kiša treSe.
 Potočine bijeSno šume
 kroZ prodolje niZbrdiCe,
 rušeć mirne ZakloniCe,
 ZaSipljujući Zgodne drume.

Slično je i u pjesmi 4. *Romanca* naglašen skup *vi-ve* koji treba da odrazi šum vjetra:

[...] nad obzorje sVIje?
 Znaš li gdje s VEčera
 kroz prodole VIje
 VJEtar sa sjeVEra?

Popularan u staroj dalmatinskoj poeziji osmerac i šesterac ovdje je vrlo dobro iskorišten, čak 7 puta, dajući tako pjesmama karakter narodnih pripjeva. Formalne sličnosti s pjesmama dubrovačkih pjesnika pisanim u osmercu vrlo su izražene:

²⁹ D. Kiš, *O nekim odlikama ruskog i francuskog simbolizma*, »Delo« 1961, br. 7, str. 824.

³⁰ A. G. Matoš, *Knjiga Boccadoro*, v: *Kritike, eseji, studije, članci*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, t. III, Zagreb 1967, str. 25.

Ah, prijašnja gdje su ljeta,
ah, živine gdje su stare,
kad pokojni naš Remeta
nosio je u mlin stare,
kad tovarim bješe dika
bit na službi redovnika?

(A. Kaznačić, *Pad s tovara*)

Al čemu ti bol i tuga?
Ta sutra će ljepše biti:
znaš, ko će te prenositi
preko gaza i jaruga?

(M. Begović, 5. *Pastourelle*)

Ciklus *Idilički intermezzo* sastoji se od 4 pastorage, tj. ljubavne pastirske pjesme, 3 romance, dakle lirске pjesme u idiličkom raspoloženju i 3 balade. Izbor ovakvih književnih vrsta djelomično je opravdan autorovim zanimanjem za dalmatinsku poeziju, u kojoj su se dvije prve vrste sigurno javile posredstvom provansalske poezije. Starofrancuski je stih prispio u Dalmaciju preko Venecije, gdje je već u XIII st. starofrancuski jezik bio jedna od varijanata književnoga jezika. Godine 1333. u Dubrovniku je učiteljevao starofrancuski venecijski pisac Nicolo da Verona, koji je pridonio popularizaciji versifikacijskih dostignuća, posebno varijatne dvanaesterca.³¹ Naravno, Begović nije trebao tako daleko tražiti poetske uzore; znatno mu je lakše oponašati najbolje talijanske pjesnike, osobito D'Annunzija.

D'Annunzio je u zbirci *L'Isotteo* (1886) smjestio cio ciklus balada, osobito u obliku razgovora između ljubavnika, a u knjizi *La chimera* (1885—1888) nalazimo romance koje imaju isti sistem strofa kao i kod Begovića, tj. po 6 ili 8 strofa; svaka po 4 stiha, a razlikuju se jedino po broju slogova u pojedinim stihovima. D'Annunzio je pravilno upotrijebio osmerac, a Begović šesterac — nepravilno.

Tema Begovićeve ciklusa je ljubav prema Zoe prikazana u tipično idiličnom ambijentu. U pastoralama junak je pastir koji čuva ovce, svira na fruli i čezne za voljenom Zoe spominjući se trenutaka provedenih zajedno s njom pod vedrim nebom prirode. Ovdje dominira seoski pejzaž, pun zelenila, prostranih livada, širokih ravnica po kojima jure divlji konji. U pjesmi 9. *Pastourelle* nailazimo na tipično romantičnu sliku dvoje ljubavnika koji jure na vranom konju kroz stepu (ovdje imamo usporedbu s Mazepom). Jedini element koji ističe obližnje selo od okoline je crkva s obaveznim zvonom koje se njiše na vjetru. Zajedno s lirskim subjektom u

³¹ I. Slamnig, *Ritam u hrvatskoj poeziji*, »Republika« 1955, br. 6, str. 410.

baladama sudjeluju u »akciji« i mitološki likovi i sirene, Faun, drijade, koji svojom igrom, pjevanjem, plesom, pomažu namamiti voljenu u zatišnje na morskoj obali ili u gustu šumu. Ljubavnik traži svoju Zoe, u pijesku pronalazi tragove njezinih stopala, konture njezine silhete na bliskoj uzvisici, iznenada je spazi kako se pojavljuje iz šume. Uzvisice, šume, cvijeće i more koje šumi u daljini, to je pejzaž tih stihova. U romancama Xeres slavi moć svoje pjesme kojom nastoji opjevati ljepotu svoje najdraže. Promatra kroz prozor kako se udubila u san, opisuje tajna susrećišta u čarobnoj kotlini te noćno kupanje Zoe u jezeru po kojem plivaju labudovi, a na obali čuje se šum trske. Magla, sumrak, noć, rosa, treperava površina jezera — to je scenerija romance. Nadalje, susrećemo 3 različita tipa krajolika, kojima odgovaraju tri lirske vrste: pastorala — stepa, balada — more, romanca — jezero. Treba ipak imati na umu da taj krajolik podsjeća na Begovićev rodni kraj, odakle je blizu do mora, a jezero Peruća je s dvije strane okruženo pojansom planina.

Kako Begović predstavlja samu ljubav? Ljubav je u njegovim pjesmama lud, strastven osjećaj prikazan s izrazitom postupnošću: od čežnje pa sve do strastvenih nježnosti. Begović umjetno prekida s tradicionalnom postromantičnom šablonom i gleda na ljubav kao na fizičko zблиženje dvaju ljubavnika, ne zaboravljajući na ljepotu ženskog tijela. Takvim smjelim razmatranjem teme posebno se karakteriziraju tri pjesme: 6. *Ballada*, 7. *Romanca* i 9. *Pastourelle*. U baladi se govori o slatkoj borbi između dvoje ljubavnika u šumi, dok ih promatra Faun, koji na molbu Xeresa svira na flauti da bi prigušio viku djevojke. Romanca je istovremeno himna u čast ženskog tijela, a u svrhu začetka ljubavne igre za vrijeme kupanja Zoe u jezeru služi mit labuda i Lede s originalnom metaforom ispijanja duše poljupcima. Pastorala pak sadrži sliku ljubavnika koji se vole pod vedrinu neбом prirode, noću, usred stada ovaca i divljih konja.

Cijeli ciklus ima zatvorenu kompoziciju: počinje pjesmom koja jedva da govori o vrućem osjećaju ljubavi prema Zoe, dalje slijede pjesme koje precizno zacrtavaju susrećišta dvaju ljubavnika i prikazuju ih u toku ljubavne igre, a završava odlaskom mladih u kasno jesensko doba. Begović, slično, kao i D'Annunzio, gradi stihove na principu uspomena iz mjesta gdje je počela ljubav, ali oni ipak nisu prožeti tugom, nostalgijom ili predosjećajem smrti kao kod talijanskog pjesnika. Oni su puni slasti, radosti i vitalizma. Predosjećaj tuge javit će se u ciklusu *Sonetti milinja* koji se sastoji od 15 soneta.

Svi se oni odnose na događaje koji su se već zbili ili će tek nastupiti; u sadašnjem trenutku riječ je jedino o pjesničkoj djelatnosti. Lirski subjekt ili se sjeća događaja (Zoein boravak u »bijelom dvoru«, osjećaj slasti i uzbuđenja pri pogledu na Zoeu u trenutku kada ustaje iz kreveta, znatiželja seoskih žitelja koji pogledom prate

ljubavni par, noćna Amorova posjeta Xeresu, sastanak koji završava strastvenim poljupcima, Zoeina bolest, ljubavna poigravanja na travi, šetnja usred cvijeća i traženje voljene, susret u kući Boccadoro), ili mašta o sastanku s voljenom. S tim u vezi moglo bi se kod Begovića govoriti o fizičkoj i »maštanoj«³² erotici. Oba tipa erotike ipak nemaju mnogo zajedničkog s oslobođenim erotizmom futurista ili nadrealista i još mnogo ovise o stereotipima koji se prakticiraju u književnosti. Ako govorimo o prekidanju s postromantičnom šablonom, imamo na umu drugačiji odnos prema ljubavnom adresatu, a ne promjenu lirske konsituacije, čiji idilični prototip nije dopuštao udaljavanje od prihvaćenih konvencija i običaja. Begović je jednostavno romantičnu voljenu zamijenio s modernističnom ljubavnicom, ali je kod toga ostao vjeran dekorativnoj sceneriji pjesme. Begovićev adresat — Zoe prije svega je objekt autentičnih želja, a ne tradicionalno uobličene nevinosti. To uobličene fizičke ljepote, što lirski subjekt stalno naglašava, krađom gledajući Zoe u prilično frivolnim situacijama: *ruke male, noške plavo-blijede, Zoe bijela, čista poput cvijetka, ljepota tajne tijela, milovidno lišće, pjesnici tvoje usne slave, srebrne nožice, tanane ruke, usnice tvoje krvave* itd. Ipak je potrebno primijetiti kod Begovića izrazitu poetsku asikuraciju, jer kod opisa ženskog tijela ne prekoračuje okvir tradicionalnog shvaćanja što ga je odredila dubrovačka renesansna i barokna poezija. Nešto hrabrije postupa kod prikazivanja erotske situacije nego kod promatranja opisivanog objekta. I tako je, valjda prvi put, erotski akt postao punopravna pjesnička tema:

Koli je slatko na travi, u tmini,
usne na usne, a grudi uz grudi
biti, o Zoe; lahor zrakom bludi,
strastveno dršću zvijezde na vedrini.

(Sonet 12)

Interesantno je da smjelost kod prikazivanja erotske teme ide ukorak s veoma impresionističkim opisom prirode. Posebna atmosfera u tom je opisu istančano korištenje boja i vještina balansiranja epitetom, što pomaže da se iz stiha izvuče, kako bi se izrazio tipičan teoretičar modernizma, »cijela gama asocijaciono povezanih osjećaja, lakih i neodlučnih«. Što je strastveniji erotizam u stihu, to je opis pejzaža više impresionističan i osobita karaktera. Sastoji se od slijedećih postojećih elemenata:

1. boja (lazurni, tirkizni, bijeli, crveni, krvavi, crveno-krvavi, srebrni, zlatni, sivi, zeleni);

³² Ove termine preuzeo sam iz knjige A. K. Waśkiewiczza, *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*, Łódź 1973, str. 43.

2. biljaka (paprat, roza, bajam, bambus, lotos, mak, ljiljan);
3. topografija terena (šumarak, morska dubina, uzvišice, šuma, vrt, livada, parkovi, čistine);
4. vremenskih pojava (povjetarac, zraci sunca, zora, mjesечеva blijeda svjetlost, rosa, kiša, magla, zvijezde);
5. godišnje doba (podne, travanj, proljeće, noć, ponoć, jesen, sumrak, večer).

Matoš je Begoviću predbacivao starofrancuski i talijanski tip tog pejzaža govoreći da priroda kod Begovića postoji u mašti i nikako ne podsjeća na dalmatinski krajolik s divljom ljepotom Dinare, malim otocima oko Dubrovnika, galebovima, masivima Boke Kotorske, plantažama naranača i vinogradima. Više slični na šumovitu Arkadiju naslikanu na grčkom porculanu, a još je manje realna nego na platnima šećernog Watteaua.³³ Nije se teško složiti s takvim mišljenjem, ali primjedbe postoje. Šablonsko prikazivanje pejzaža s obaveznim zalaskom sunca i srebrnim mjesecom prije svega, s jedne se strane svakako nadovezuje na konvenciju pastirske pjesme, a s druge na kruto shvaćanje prakse simbolizma.³⁴ Pojedini elementi opisa prirode: boje, cvijeće, nebeska tijela ili legendarni likovi kao Kupido i Faun nose u sebi univerzalnu simboliku, tj. simboliku tipičnu ne samo za spomenutu epohu modernizma. Teško je ovdje naći simbole poput Žeromskove »rastrgane jele«, koji bi se javljali samo jedanput. Begovićev pejzaž nije toliko obuhvaćen njegovom maštom koliko određenom književnom šablonom, koja je do te mjere djelovala na autora da je o njoj mnogo ovisila emocionalna angažiranost. Premda je ljubav luda i strastvena, ipak, kad se na nju gleda kroz prizmu pejzaža rokoko, ona gubi na autentičnosti.

Opisni dio svakog od 15 soneta koji se odnose na pejzaž, na čijem se tlu upravo odigrava *ljubavna borba*, polazna je točka za dio koji sadrži refleksije, koje se temelje na prethodno spomenutim elementima opisa. Za razliku od ciklusa *Idilički intermezzo*, pjesme iz *Soneta raskoši* ne sadrže jednoličnu tematiku i kompoziciju. Međutim, vrlo često javljaju se motivi iz drugih ciklusa, kao npr. traženje voljene zajedno s Kupidom (1), Zoeino kupanje u moru (2), kriomično promatranje kroz prozor Zoe kada se budi iz sna (3), ljubavna igra na travi (12) i dr. Novi su motivi: odlazak djevojke u *bijeli dvor*, na naše imanje (1) u svrhu liječenja, znatizeljni seoski žitelji remete mir ljubavnom paru (4), oda u čast Zoeinih usana, kojima se dive pjesnici, muzičari, siromasi, mudraci i Xeres (5), Xeresov razgovor s malim Amorom (6), tužna jesenska nostalgija (8), usporedba

³³ A. G. Matoš, *Knjiga Bokadoro*, u. M. Marjanović, *Hrvatska moderna*, t. II, Zagreb 1951, str. 164.

³⁴ Usp. moj članak, *Mit w chorwackiej poezji modernistycznej*, u: *Modernizm w literaturach słowiańskich*, Kraków 1973, str. 130.

gole nimfe iz Florisove slike sa »zlatnom« Zoe koja spava (9), predosjećaj smrti bolesne Zoe koja jedino u ljubavi vidi spas (10), želja za bijegom u »kraljevstvo sunca«, zajedno sa Zoe (11), susret u kući Boccadoro.

U razmotrenim pjesmama simbolističko, zagonetno raspoloženje potencira egzotika flore i široka gama boja. To se može posebno zapaziti u 11. sonetu, u kojem lirski subjekt mašta o divnoj zemlji, negdje na jugu. Tajanstven pejzaž bogat cvijećem, lijanama, grmljem i drvećem korespondira sa zagušljivom, mističnom klimom budizma, duševnom snagom i slašću u ljubavi. Ovaj vanzemaljski svijet nazvan je kraljevstvom sunca. Egzotika pejzaža koja u velikoj mjeri deformira »dalmatinski« karakter pjesme, za čije se prihvatanje tako duhovito borio Matoš, predstavlja prilično krutu sklonost prema programu simbolizma. Kada Begović napušta krajolik svoje domovine, ne čini to zbog prezira, nego zato da ne bi odstupio od ranije odabranog pjesničkog modela.

Posljednji, 15. sonet predstavlja donekle obračun s izborom erotske teme. Nedvosmisleno povezuje pojam ljubavi s pjesništvom koje treba da crpi svoju snagu iz »nevinosti, mladosti i prvog ljubavnog oduševljenja Zoe«. Ljubav i poezija su dvije sfere čovjekove stvaralačke djelatnosti koje se uzajamno dopunjuju.

Slijedeći ciklus *Sextine čežnje* sastoji se od dvije umjetno komponirane pjesme. Svaka od njih sadrži 6 šesterostiha koji nemaju rimu i 1 trostih, također bez rime. Strofe pisane u jedanaestercu karakterizira regularan epiforički sistem (u svakoj strofi ponavlja se 6 istih riječi, samo svaki put drugim rasporedom: abcdef faebdc efdabc ecbfad deacfb bdfecaf bfa, povezanost je simetrična. U drugoj pjesmi trostih ima drugačiji epiforički sistem: efd). Izvještačena forma pjesama čini u tom slučaju »obranu« pred već ranije eksploitantom erotskom temom. *Sextine čežnje* ne unose ništa novo. Tema prve pjesme je čežnja za voljenom koja boravi na moru, druge pak uspomene vezane su za prve poljupce. Prilično važnu ulogu u objema pjesmama igra opis prirode u kojem se stalno ponavljaju epiforički sistemi. Njihova je svrha da usporedbama i metaforama istaknu idealnu ljepotu Zoe.

Ciklus *Soneti godišnjih doba* sastoji se od 4 soneta, a svaki od njih odnosi se na jedno godišnje doba. On je mogao nastati pod utjecajem Vivaldijeva ciklusa *Četiri godišnja doba*, a posebno onih soneta štimunga koji su u prilogu muzičkog djela. To potvrđuje i poseban duh pjesama, seoski krajolik, te pojedini pastirski elementi. Pojedina godišnja doba Begović personificira uvodeći time banalnost. Ovo tako često u simbolizmu stilističko sredstvo lako podliježe stereotipizaciji. Proljeće koje svira na liri sa srebrnim žicama, sve je to vrlo konvencionalna personifikacija. Zato se interesantnijom čini konstrukcija pejzaža, veoma izrazitog, bogatog bojama i bujnim biljem. Proljeće: ruže, krasuljci, lilije, lastavice, sla-

vuji, bajam koji počinje cvasti. Ljeto: rijeka, sunce, trava, žito. Jesen: vrtovi, jabuke, grožđe, tamnoplave boje. Zima: vatra, bura, snijeg, golo drveće, bijeli cvijet.

Ove su pjesme prožete nekakvom čudnom toplinom, mirom, akcentskim olakšanjem. Statičke slike prirode, na čijem se tlu javlja silhueta Zoe, pravo su impresionističko majstorstvo. Efekt mira, lijeno ponašanje prirode, Begović je postigao umjetničkim skladom epiteta i kontrastom između opisnog i refleksnog dijela soneta. U opisnom dijelu epiteta su tonski identični, monotoni, prigušeni: *umorno-vlažni-crne-žitnih-tamnoj-žuti-sunčanom (Ljetni)*. U refleksnom pak dijelu boje su intenzivnije, izrazitije i jače naglašene (*Ljetni*). Pejzaž u *Sonetima godišnjih doba* najviše podsjeća na dalmatinski krajolik i stoga je, gotovo u pravilu, za razliku od »nedalmatinskih« pjesama više impresionističan nego simboličan.

U duljoj pjesmi *U poljima*, koja čini Begovićevu panteističku ispovijed, priroda-materija je oltar na koji ljubavni par stavlja svoju žrtvu ljubavi. Čovječja duša nalazi skrovište unutar Duha prirode. *To polje za nas je postelja bračna*, kaže junak pjesme. Vitalistički tip te ženidbe pretvara ljubav u kozmogonični akt, u Erosa koji stvara svijet. Ritual simboličke »žrtve«, ujedinjenja čovjeka i materije je prihvaćanje postojanja najviše sile. Senzualnim aktom čovjek teži dostići do prabiti, do — kao što kaže indijska filozofija — Brahmana, božanskog principa svega realnoga. Rang tog akta je to viši što se radi o »slasnoj prvoj noći«, dakle o najčistijem, prvobitnom dubokom mističnom doživljaju, da bi se istovremeno doživjela pobjeda nad božanstvom prirode. Plodnos prirode, njezin bujan oblik, agresivan karakter njezine egzistencije, vječni i postojani Duh prirode oslobađa u čovjeku svemoguću moć čiji počeci imaju izvor u podsvijesti. Ta gotovo ničeanska stihija formira čovjeka spojena s prirodom u jednom herojskom zagrljaju poput medija kroz koji potječu tajanstvene snage. Ovo ćemo također zapaziti i u pjesmi *U dvoje* (2 soneta). Pjesme se temelje na dvjema sličnim slikama koje sadrže erotičku aluziju. Dva hrasta koji rastu jedan blizu drugog na goloj ravnici, te dva oblačića koji se gibaju jedan uz drugoga i sjedinjuju se u neizmjernom kozmičkom prostoru koji istovremeno predstavlja prostor ljubavi. Usporedba zaljubljenog para s elementima nature je nevjerovatno prirodna. Akt kozmogeničnog ujedinjenja je ujedno erotički i mistički akt. Sjedinjenje duša predstavlja početak nečeg beskrajnog i neiscrpnog, kao *APEIRON* kod jonskih filozofa prirode. Riječ je o razumu svijeta, o razumu koji se više predosjeća nego poznaje. Begović, u duhu pitagorejaca, smatra da put do spoznaje samog sebe vodi kroz duševno ujedinjenje sa svijetom. Sve što živi daje početak nečemu novome, neimenovnom i stoga je po svojoj prirodi nešto »božansko« i produhovljeno.

Takva povezanost indijske filozofije sa starogrčkom i Dalekoga Istoka i klasičnog drevnog doba, Brahmanove doktrine i heraklitiizma govori o pokušaju shvaćenja umjetnosti kao nečeg što se ne da

obuhvatiti, a što se uvijek javlja kao jedinstvenost i apsolutnost. Za Begovića duša postaje centralna filozofsko-religiozna ideja. Duša je, po riječima Przybyszewskoga, »ognjište svepostojanja«, ona djeluje na cijelu stvarnost, vanjsku i unutarnju, *duša tone u divno nagruče beskrajne čežnje i radosti tajne* — (slična na sunce, koje uz grunuće) u vedrini prostor prši zrake sjajne — kaže Begović u pjesmi *Na izvoru slasti* približavajući se tipično modernističkom izrazu koji je upotrijebio Przybyszewski: »i svjetlost koja je izbijala iz tog ognjišta svepostojanja činila je jasnim sve tajne i zagonetke«.³⁵

Duša, kao jedina prvobitna stvarnost nalazi svoj odraz u hedonističkom zanosu, u slasti i sreći na svijetu u smislu *carpe diem*. O tome govori Begović u pjesmi *Na izvoru slasti*:

Prolazno je žiće:
tek u užitku sva je sreća. Ljepost
vječita ja sam. Ja kroz vaše biće

prosut ću svoju uzvišenu krjepost.
Bez mene sve je pustoši golota,
bez mene sve je umrlost i sljepost.

Autor nadovezuje na starogrčki ideal »kalokagathije«: prava radost i senzualno zadovoljstvo može se pojaviti u zdravom i lijepom tijelu, ali istinska sreća je samo onda kada sudjeluje veličanstvena i harmonična duša.

Čežnja za nedostizivom ljepotom proistječe iz obrane duše pred zlom koje bi je deformiralo (zlo je oboljenje duše). Bez »vječne Ljepote« sve gubi smisao i sjaj. Izvor besmrtnosti, iz čijeg izvora crpe vodu svi koji okružuju djevicu (simbol čistoće, nevinosti), simbol je težnje za idealom, žudnje za usavršavanjem vlastite duše. On (izvor) je također simbolično, sakramentno poistovjećivanje sebe i prirode.

Za razliku od poganskog misticizma prethodnih pjesama ciklus *Mistički sonetti* prožet je duhom kršćanstva. Smirenje se ne traži u prirodi, nego u bogu, ne u hedonizmu, nego u žarkim molitvama. Naglo se pojavljuje predosjećaj smrti i tužno raspoloženje. Duša jedinke izrazito se razlikuje od vanjskog svijeta. »Oči« duše mogu zapaziti tajanstvene sjene koje se lagano pomiču. Ambijent svetinje djeluje smirujuće na zaljubljeni par, pobuđuje na refleksiju. Prethodna radost života koja je slijedila iz stihijskog kontakta ustupila je mjesto kontemplaciji, odvažan »bezbožan« erotizam zamijenila je kršćanska lagodnost. Pogansku je ljubav odbacio bračni sakrament. Kao što je prije duša bila nešto bezlično, »prirodno«, sada ona

³⁵ St. Przybyszewski, *O »nową« sztukę, »Życie«* 1899, br. 6, cit. po: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski, obr. M. Podraza-Kwiatkowska*, BN 212, Kraków 1973, str. 407.

usamljena, »u samoći pustoj«, stoji pred bogom osjećajući njegov pogled.

Mogla bi se postaviti paradoksalna, ali istinita teza da je pjesme iz prethodnih ciklusa karakterizirao pravi, ekstatički panteistički misticismizam, dok su *Mistički sonetti* odraz kršćanskog »uobličjenja« boga. Čovjek se ne poistovjećuje s božanstvom, nego je slika boga, i to u smislu platonske sjene. Ova razlika vidi se također u shvaćanju smrti.

[. . .] I pred nas će stati
na divljem vrancu Smrt — a oči prazne
hladnoćom tamnom na nas će gledati.

I reći će mi: Dođi — moji puti
tam' će te odvest, gdje se neprolazne
ljubavi slatkost na uvijek će čuti —

(Sonet 6)

Čovjek ne traži spas od smrti, naprotiv, sprema se za nju prirodno, bez bojazni. Kao da vjeruje u pomoć neba. Tajanstvenost smrti djeluje kao magnet koji privlači kršćanina. U ranijim Begovićevim ciklusima čovjek je uporno nastojao pobijediti smrt, u burnoj ljubavi, u vrućici senzualne slasti tražio je zaborav. Npr. u 10. sonetu iz ciklusa *Sonetti milinja*: — *Ne plači, Xeres, i meni je poći (u smrtno krilo, noću u neznanu; al k tebi ljubav vratiti me mora. Zoe se odavala ljubavi jer je osjećala blizinu ljubavnika. Dodir sa smrću predstavljao je samo iskušenje čvrstoće karaktera. Sada, kada samoća ugrožava Zoe, tražen je spas u bogu. Tebe ću tražit u tajnome Bogu: /jer ako si me ti ljubio vjerno,/ nač 'u njem' samo ljubav tvoju mogu (Sonet 8). Kršćanska vjera nije samo obična molitva za oprostjenje grijeha, nego također, u neoplatonskom smislu, sudjelovanje u božanstvenom postojanju. Biti uz boga, to je čežnja za istinom. U njoj čovjek nalazi smirenje i duševno zdravlje. Zoe pripisuje bogu ljudske karakteristike jer teži za besmrtnošću. Shvaćanje boga kao čovjeka mistički je element kršćanstva, što je blisko panteizmu. Da bi se ljubav, shvaćena kao grijeh, udaljila, ona se povezuje s božjom voljom, ustupa se bogu.*

Evidentan u *Knjizi Boccadoro* religiozni sinkretizam, od kulta Brahmana preko starogrčkog panteizma i hedonizma sve do filozofije ranog kršćanstva, slijedi iz prilično eklektičnog shvaćanja simbolizma, koji je u svoj program uvrštavao razne ideje. Dovoljno je bilo da su te ideje tajanstvene, nerealne ili prolazne. Takav je sinkretizam u skladu s različitim psihičkim stanjem lirskih junaka, s njihovom nesigurnošću.

Pobjeđuje ne slabi otpor, ne vjera što jedinku koja doživljava svitičkog simbolizma« kod Begovića. To je balada čiju osnovu čini dijaloz između hrasta i lijepe drijade, završavajući slikom koja predstavlja vilu kako ispija sokove iz drveta. Iščeknuti u stihiji prirode,

ujediniti obje duše u ekstatičkoj uzvišenosti da bi se mogla postići za pjesnika najvredniji cilj — vječna ljepota. *Ljepota tako vječita se svila (oko života zanosnog pjesnika), svojom mu snagom dušu zagrlila* — finalni zvuk je optimistički, »poganski«, a ne kršćanski. Pobjeđuje ne slabi otpor, ne vjera što jedinku koja doživljava svijet odjeljuje od objekta doživljaja, nego biološka vitalna snaga, mladost i aktivni život. Ne pobjeđuje bog, nego Vječita Ljepota, koja izvire iz »ognjišta svepostojanja«.

Čitaocu *Knjige Boccadoro* prije svega pada u oči himeričnost koje su bile popularne u raznim književnim epohama, s druge malnoj cjelovitosti i utemeljenom autorovu shvaćanju svijeta, utoliko se to ne može odnositi na sferu njegovih stavova. S jedne strane vitalističko doživljavanje svijeta, dok s druge štimung i kontemplacija.³⁶ Ova raznolikost stavova, kao što je poznato, jedna je od najznačajnijih karakteristika modernističke književnosti. Ničeanizam ide ukorak s dekadentizmom. U razmatranoj knjizi Begović je izradio vrlo cjelovit, premda od različitih elemenata sastavljen model simbolističke lirike. Svoje simbolističko shvaćanje svijeta zasnovao je na različitim principima na talijanskoj renesansi (Guinizelli), renesansi i baroku dalmatinske poezije, na D'Annunzijevu presimbolizmu i vagnerizmu francuskih simbolista. Prihvatio je konvenciju ljubavne lirike koja se formira u razdoblju od XIII do kraja XIX vijeka. Najviše je pak bio pod utjecajem svog maestra, D'Annunzija, ali zahvaljujući tom oduševljenju dopro je i do njegovih preteča. Jedinstvo Begovićeve lirskog modela izražava se u povezanju ljubavne pastoralne pjesme i simboličkog idealizma. Kancone, pastore, balade, romance, soneti, sve je to obogaćeno elementima simbolizma. S jedne strane on se oslonio na tradicionalne lirske vrste koje su bile popularne u raznim književnim epohama, s druge pak stvorio i svoju filozofiju iz različitih ideologija: rafaelizma, hedonizma, vitalizma, panteizma, staroindijske, starogrčke i kršćanske filozofije.

Idiličkoj sceneriji i trubadurskih svojih pjesama dodao je duh misticizma i simbolističku zagonetnost. Sve ideje koje je mladi Begović prihvatio zahvaljujući talijansko-dubrovačkim inspiracijama služile su samo jednom cilju: da što preciznije definiraju pojam Vječne Ljepote i duše. Ove pojmove Begović je definirao s pomoću posredne simbolističke ekspresije (*expresion indirecte*), koja mu je s druge strane omogućavala da u svojoj poeziji potpuno odvoji tjelesnu erotiku od »maštane«. Smjelost u prikazivanju erotske teme vrlo je problematična i uglavnom se osniva na uključivanju te teme u širu filozofsku problematiku. Težnja k

³⁶ O tome je pisao npr. W. Kot, *Modernizm chorwacki i serbski w perspektywie porównawczej*, u: *Modernizm w literaturach słowiańskich/zachodnich i południowych*, Kraków 1973, str. 104.

definiranju pojma idealne ljepote otkrivanjem »duše«, »vječite ljepote« i »ljubavi« ide ukorak sa simbolističkom estetikom riječi. Posredni element između ove dvije težnje čini teorija vagnerizma koja je Begoviću veoma odgovarala s obzirom na njegov kult klasične forme. Zatvorena kompozicija cijele knjige omogućila je umjetniku da se iskaže formalnom vještinom. S jedne strane, umjetnički građeni soneti (kult soneta u modernizmu dovest će Begovića do poeme *Život za cara*), žongliranje probranim sistemima strofa koje često predstavljaju aluzije na konkretna književna djela, prije svega upotreba sintaktičkih stilističkih sredstava — i s druge strane povezivanje muzičkih i slikovitih elemenata, ne samo formalno nego i po sadržaju. Muzika, njezina mistička ljepota postaje sinonimom simbolističke neodređenosti i sugestije.

Muzikalnost se, s formalne strane, vidi u teškoj glasovnoj instrumentaciji, lomljenju sintakse, promjeni akcentuacije, povezivanju strofa, upotrebi rime i stilističkih sredstava. Mnoge jezične greške, dijalektizmi, kratice mogu također svjedočiti o simbolističkom raskidanju s jasnim izražavanjem. Begovićev simbolizam možemo nazvati štimungsko-impresionističkim s obzirom na njegovu umjetničku vrijednost. Borba između dalmatinskog i nedalmatinskog pejzaža, između regionalizma i egzotike, melankolije i tajanstvenosti potpuno odgovara rangu kakav je autor dodijelio prirodi. Prikazivanje prirode, kako »književno« (pastorala) tako i »maštovito«, nosi tragove impresionizma. S filozofske strane, simbolizmu *Knjige Boccadoro* najbolju će karakteristiku dati atribut »panteistički« odnosno mistički, budući da junaci pjesama neprekidno teže k nečem bezimenu, ka kozmogoničkom doživljaju.

S poljskoga, po rukopisu, prevela:

Genowefa Chamot-Ćulig