



Mladen Machiedo

**ANTUN BRANKO ŠIMIĆ U SVJETLU  
NEKIH EVROPSKIH [P]ODUDARNOSTI**



Tekst napisan za ovu prigodu nastao je, u prvom redu, kao rezultat nedavnog prevođenja na talijanski i kritičkog predstavljanja nekolicine naših pjesnika, među kojima i Antuna Branka Šimića. Najneposrednijim okolnostima (naime, ovom Simpoziju) dugujem proširenje prvotnih bilježaka, u smislu zrakastog slijeđenja asocijacija. Novosti, ako postoje, leže u skokovitu povezivanju, estetskom i povijesnom, ne u otkriću kakva odlučna utjecaja ili sličnosti. U toliko se više ova razmatranja — doista kao *post scriptum* — nadovezuju na sve što je, u kritici, dosad već rečeno.

Razmišljajući jezgrovito o komponentama koje Šimićevo stvaralaštvo mogu najviše afirmirati u evropskim razmjerima, izdvojio sam slijedeće:

1. »geometrizam« u poeziji,
2. književnu kritiku (prvenstveno o stranim autorima) i teoriju, te
3. prisutnost krika, u rasponu od sredstava izražajnosti do uklapanja u autorovo shvaćanje kulture.

## 1.

Pod Šimićevim »geometrizmom« podrazumijevam grafičko-fonički raspored riječi, istaknut bjelinom stranice. Ne radi se (samo) o slobodnom stihu, već o razlaganju stiha, ukidanju strofe, okomitim pravilnostima, težnji za odjeljivanjem »čiste« riječi kao nosioca značenja. Ta svojstva, u Šimića, javljaju se između 1917. i 1918. godine, dakle prije završetka prvoga svjetskog rata, kao i prije pjesama iz njegove jedine, za života objavljene, zbirke *Preobraženja*. Geometrizam, kao organski dio strukture, potvrđuje se u našem autora od samog početka i na semantičkoj razini. U pjesmi *Traženje žene*, koraci »crtaju i potežu i vuku — duge pravce — kvadrate — elipse«, a pjesnikov nagnuti lik »čeka — kut mu dršće na tlu tup i crn i oduljen«; u pjesmi *Ulična ljubav* »ladni pravci kuća lome se«, a u jednoj od dvije pjesme pod naslovom *Hercegovina* (kasnije u *Preobraženjima*) kuća parnog mlina, viđena izdaleka, postaje »krvlju namrljana uglasta i gruba — slikarija na nebu«. Vanjskoj simetriji, vidljivoj ili čujnoj, odgovara i unutrašnja, sintaktička (ne samo zahvaljujući učestaloj upotrebi anafore). U relativno ranoj pjesmi *Ples* ritam je uvjetovan paralelizmom, odsječenim ponavljanjem subjekta i predikata u svakom stihu; sintaktička sinkopa, ostvarena priloškom oznakom — »u oknima jutro puca« — podudara se s prekidom ili jenjavanjem plesa, koji će se poslije svanuća nastaviti, kao i prije, u preostala dva stiha. Što se pak tiče grafičko-foničkoga geometrizma, riječ je promišljeno naglašena bjelinom, kao što je promišljena i mjera (još zadržanog) stiha: njegova kratkoća može uspješno nadopuniti ugođaj intime, osjećaj odvojenosti ili osamljenosti i u svemiru, kao što duljina, drugdje, može naglasiti kamenu neprobojnost krajolika ili nepromjenljivost iskonskih stanja. Sigurno je jedno: Šimićev geometrizam nije ornamentalan, već se simultano ostvaruje na svim razinama: grafičkoj, foničkoj, semantičkoj i sintaktičkoj.

Komparatistički pristup ipak zahtijeva provjeru u nekoliko pravaca: prema talijanskom futurizmu, Apollinaireu, Mallarméu i Ungarettiju (ovdje namjerno nepoređanima kronološki), a svakako i prema njemačkom ekspresionizmu.

Među hipotetičnim romanskim utjecajima Šimić najprije spominje futurizam, u »Vijavici« u siječnju 1918, kad ga stavlja uz bok ekspresionizmu, pravcima »ludim« za akademike, koji su, međutim, »uzdrмали« akademsku ustajalost. Dvije ili tri godine kasnije, u odlomku *Dnevnika*, futurist postaje, za Šimića, drski skorojević koji »priznaje sebi jedino pravo na život, zaboravljajući da stoji na leđima bezbrojnih dugih časaka ispod sebe«; no i taj se, iz čestitosti ili nužde (autor ostavlja dilemu otvorenu), već uklanja, prepuštajući mjesto drugome. Praskavo raspršivanje »slobodnih riječi« ne nalazi srodnosti u hrvatskog pjesnika; prema centrifugalnim futuristima, Šimić je — u organiziranju pjesme — izrazito

centripetalan. Razlike proizlaze i iz drugačijih stavova prema ideologiji i tehnologiji: futuristički militarizam u usporedbi sa Šimićevim antimilitarizmom, ili Marinettijeva egzaltirana »aeropoezija« prema aeroplanu, »grdnoj tici«, na »praznom nebu« našeg pjesnika.

Apollinairea Šimić spominje tek od 1919. nadalje (kada ga po svjedočanstvu Stanka Šimića i otkriva) da bi ga citirao u više navrata, a jednom mu posvetio i dvadesetak zanosnih redaka. Apollinaireovu knjigu zadržat će Šimić i uz bolničko uzglavlje. Sličnosti su ipak vidljivije u životu no u djelu. »Kratka i teška egzistencija« (o kojoj piše Pascal Pia u svojoj monografiji posvećenoj Apollinaireu) zajednička je obojici: antikonformizam, pomanjkanje diplome, prodornost, vlastita izdavačka djelatnost, položaj provincijalca u gradu (jer, unatoč rođenju u Rimu, Apollinaire je za Pariz južnjak, jednako kao što je Šimić za Zagreb Hercegovac); zajednički im je i »novi duh« (da se poslužimo naslovom poznatog Apollinaireova predavanja u Vieux Colombier iz 1917), sklonost za suvremene pjesnike i suvremeno slikarstvo. Citat iz jednog Apollinaireova pisma u kojem, šaljući usput sugovorniku *Alkohol*, ostavlja ovome slobodu da knjigu svrsta u bilo koju pjesničku školu, i nadovezuje »ja ne mislim da pripadam ijednoj, no isto tako nema nijedne uz koju se ne bih osjetio pomalo vezan«, jednako bi se mogao pripisati Šimiću. Ipak, razlike nisu manje: spram Apollinaireovih dvadeset književnih godina preostaje tek Šimićevih deset, u Šimića nema mediteranizma, ni poeme, ni refrena, ni pjesme-razgovora, ni egzotične geografije, ni izrične mitologije, ni tehnicizma (koji bi nadilazio gradski tramvaj, vlak, zvuk mašina ili kinematograf), ni povjerljiva tona, ni fizičkih opisa žena, ni vlastitog imena uvrštenog u stih a — konačno — ni tolikih kvalitativnih oscilacija. Može tek iznenaditi onaj »crven alkohol« triput ponovljen u pjesmi *20 godina*, prije susreta s Apollinaireovim djelom. Francuski je pjesnik skloniji eksperimentu: do rastavljanja riječi na slogove i »figurativnih kaligrama« (kako ih u svom nedavnom predgovoru naziva Michel Butor). Pa ipak, Apollinaireov grafizam nije uvijek organski motiviran, nerijetko prelazi u arabesku. Osim toga, Apollinaire iz razdoblja *Alkohola* (koji kronološki prethodi Šimićevu formiranju) ne ide dalje od odbacivanja interpunkcije, zadržava rimu i još ne »lomi« stih.

Mallarmé, u odnosu na Šimićev opus, predstavlja priličnu nepoznanicu. Spominje se, u kritičkim tekstovima, tek dvaput, od 1920. nadalje, kao simbolist (prvi put ujedno kao ljubitelj Manetova impresionizma, drugi put zajedno s Verlaineom). Pažljivom usporedbom teoretskih postavaka, Mallarméovih i Šimićevih, može se naći poneki analogan obrazac. U Mallarméovim *Varijacijama na jednu temu* (objavljenima prvi put 1896. u časopisu) stoji slijedeći odlomak: »Kažem: cvijet! i izvan zaborava gdje moj glas progoni svaki obris, u toliko nešto drugo a ne znane čaške, glazbeno se uzdiže, misao sama i ugodna, odsutna iz svih buketa«. U srpnju

1918, u »Vijavici«, Šimić utvrđuje da riječ voda u pjesmi ne podsjeća »više na vodu koja se pije ili koja okreće mlin«. Slike su različite, ideja ista. Svijest o prostoru umjetničkog djela, nesravnjivom s vanjskim prostorom, potkrepljuju zaključci dviju Šimićevih pjesama: *Post scriptum*, »Što posta s mojom pjesmom? — jedan pogled, uzdah — Sve ostalo mi osta izvan pjesme — neopjevano — To mogu samo ćutati«, i *Žene pred uredima*, »Zar može biti — da za njih nema utočišta izvan moje pjesme?«. No najzanimljivije bi bilo znati, je li Šimić poznao Mallarméovo djelo *Bacanje kocaka*, prvi put objavljeno u međunarodnom časopisu »Cosmopolis« 1897, a zatim tek 1914. u izdanju »Nouvelle Revue Française«. Do prvog izdanja u Zagrebu nije mogao doći, do drugog možda (no i to je malo vjerojatno) tek poslije prvoga svjetskog rata. Upravo u spomenutomu Mallarméovome djelu »figura misli, po prvi put smještena u naš prostor« (kako kaže Paul Valéry) raščlanjuje se tipografski u bjelini stranice. Ali dok Mallarmé teži čistom iskrenju, asketskom tragu, Šimić napučuje pjesmu silovitošću ekspresionističkih boja. Mallarméov stih iz *Bacanja kocaka* proročanski pogađa bezličnu kinetičku budućnost, Šimićev odražava vitalnu vjeru u uzlaznost misli: (još) uvijek označava pomak, makar i prema negativnom zaključku.

I napokon Ungaretti: spomenut svega jednom, u nizu drugih imena, u eseju što ga je Šimić posvetio Cardarelliju. Izvor je, po svojoj prilici, mogla biti tek francuska antologija tada suvremenih talijanskih pjesnika iz 1921, citirana u bilješci (u drugoj bilješci istog eseja Šimić spominje izvornik jedne Pancrazijeve studije, po čemu se vidi da je talijansku književnost mogao i izravno pratiti). Ungaretti objavljuje svoju prvu zbirku *Pokopana luka* 1916. u Udinama, u jeku rata, u svega 80 primjeraka, a drugu, *Radost brodoloma*, u Firenci u dostupnijem izdanju, tek 1919. Ungarettijeva »gola riječ« Šimiću je nedvojbeno najsrodnija, a konstatacija jednaka Šimićevoj iz 1921. — »Danas se stihovi ne pjevaju, nego se čitaju ili govore« — najbolje osvjetljava, u očima talijanske kritike, Ungarettijev (više nego Cardarellijev) prekid s tradicijom pjeva. Svojestveni su talijanskom i našem autoru: čuđenje pred svijetom, dominantna prisutnost svemira, opsesija smrću, filtrirani biografizam, memorijalizam, kao i imanentni ali ne-retorički osjećaj patnje. Obojica — u ime ljudskosti ili sklada s prirodom — ukazuju na naličje tehnicizma: »stablo osakaćeno« u ratu (emblem, ujedno, i ljudskih stradanja) Ungaretti nadomješta predahom u čistoj »vodenom urni« Soče, a Šimić, u nešto miroljubivijem kadru, brzom prolazu vlaka suprotstavlja »crni život ljudi« u zabačenoj pokrajini. Zanimljivo je što Ungaretti piše svoje prve zbirke u pograničnom krašu, za koji bi se moglo reći da je tipičniji za naš, tj. Šimićev, negoli talijanski krajolik. Posve je primjenljivo na Šimića ono što Leone Piccioni kaže o Ungarettijevoj poeziji, naime da se rađa »ukorijenjena duboko u zemlji, lišena, ipak, didaskaličkog obilje-

žja, ali s panskim odjecima, premda polazi od elementa izravnog iskustva, od ulomka sinule svijesti ili života«. Možda otuda potječe čvrstoća u gradnji pjesme koja je — u Ungarettija — nešto vertikalnija i još češće se oslanja na sricanu riječ. No put od poredbe do metafore (katkada i u istom tekstu), kao i sklonost prema sažimanju i zgušnjavanju do eliptične konstrukcije, može se smatrati zajedničkom. Naknadnom »rekonstrukcijom« (spajanjem odijeljenih riječi) kritika u obojice otkriva skrivene pravilne metre; neobično je što se i jedan i drugi u kasnijim pjesmama vraćaju tradiciji: vodoravnijem stihu, kontinuitetu, interpunkciji, a Šimić i rimi. No Šimićev se geometrizam u *Preobraženjima* i prije njih javlja simultano s najuspjelijim i tada najnovijim eksperimentima francuske i talijanske poezije, od kojih hrvatskog pjesnika, ne zaboravimo, sve do pred kraj 1918. dijeli fronta prvoga svjetskog rata.

Majakovski, također onkraj fronte, u to doba objavljuje svoje prve zbirke. Njegov stepeničasti stih ostaje do kraja Šimiću nepoznat. Bliži, i ranije dostupniji, pjesnici njemačkog jezičnog izraza o kojima naš autor, ipak, sustavno piše tek 1922, nisu se — osim Stramma — odlikovali odrešitijim oslobađanjem riječi: čak ni Else Lasker Schüller (sa svoje četiri zbirke objavljene do rata), čije je djelo Šimić definirao kao »primjer čiste lirike«, a njezinu riječ kao »direktan izraz osjećaja«. Da nema tih citata, slobodan dvostih Lasker Schüllerove, još povezan interpunkcijom, teže bi se, samom tekstualnom analizom, dovodio u vezu sa znatno smionijim i raznolikijim geometrizmom Antuna Branka Šimića. Stramm, poginuo u ratu 1915, u svojim pjesmama doista teži zgusnutoj okomici, no i on djelomično poštuje interpunkciju i rimu. Šimić, doduše, već 1917. u jednom novinskom članku, prvi put izvješćuje o berlinskome »Sturmu«, ali ne spominje još poimenice nijednog pisca; po tom Strammovome časopisu nazvat će svoj »Juriš« 1919, dok prethodna »Vijavica«, pri završetku 1917, preuzima, po svemu sudeći, dinamičan i jednako probojan naslov jednog domaćeg djela: Donadinijevog romana »Vijavice«, objavljenog iste godine.

Više imena, dakle, ali nijedan pretežan utjecaj; predosjećajući, više nego znajući, što se u Evropi zbiva, naš je autor samosvojno strukturirao pjesmu. Pjesnik se formirao tik prije kritičara da bi se obje djelatnosti zatim nastavile usporedno.

## 2.

U Šimićevoj književnoj kritici zapanjuje kvalitativni raskorak između stranica posvećenih domaćim i stranim autorima. Prve svakako valja ubrojiti u najslabiji, a druge u najbolji dio opusa. Pišući o sunarodnjacima, Šimić katkada pronicljivo uočava slabe točke u djelima nekih (već tada ili poslije priznatih) velikana, ali — daka — pretjeruje kad mu one služe kao jedini oslonac. Sam je

pristup redovito afektivan i polemičan. Polemiziranje najčešće završava izvlačenjem pogrešno upotrijebljena izraza da bi se sugovorniku osporavalo poznavanje jezika, a time i status pisca. U tome smislu Šimićev načelan stav predstavlja žalostan »arhetip« prema svim onim polemikama koje već poslovičnim mikro-nadmetanjem i do novijih dana ispisuju jednu manje blistavu stranicu hrvatske književnosti. Ipak, kao programatski militantan pisac, Šimić je blaži od nekih slavni evropskih suvremenika. U doba svojega kratkotrajnog pristupanja futuristima, Apollinaire je npr. u manifestu iz 1913. doslovce posuo »izmetom« (francuski je izraz, što više, manje pristojan) ne samo kritičare, pedagoge i ostale profesije, već i Dantea, Shakespearea, Goethea, Poea, Whitmana i Baudelairea (nije potrebno nabrajati dalje), dijeleći na istoj stranici »ruže« sedamdeset i petorici suvremenih umjetnika među kojima se nalazi i on sam! Unatoč tome Apollinaire je ostao Apollinaire, a brzopletost spram Baudelairea je kasnije i javno okajao. Bolje je, dakle, pročitati s ponešto humora Šimićevu domaću kritiku, kao i onu tvrdnju iz »Juriša« 1919, da »kritike treba poubijati«. Konačno, u manje poznatoj, posthumno objavljenoj pjesmi (nastaloj između 1920. i 1924), pod naslovom *Postajanje jednog pisca*, Šimić i sam priznaje: »Sve nije istina doduše, što o tebi napisah«.

Kad se bavi strancima, Šimić je neprepoznatljiv u najpohvalnijem smislu riječi. Lišen pristranosti, ne polemizira, traži novo, informira, ali ne kao puki izvjestitelj već kao onaj koji književnosti pristupa dosljedno problematski. U svojih dvadeset i sedam godina stigao je — između ostalog — napisati eseje, makar i kratke, o Guillaumeu Apollinaireu, Gottfriedu Bennu, Vincenzu Cardarelliju, André Gideu, Henryju Jamesu, Karlu Krausu, Selmi Lagerlöf, Marcelu Proustu, Elsi Lasker Schüller, Augustu Strammu i Franzu Werfelu. Preveo je poglavlja Gidea, Ehrensteina, Prousta i jedno pismo Rose Luxemburg. U svojoj kritici uz to spominje i slijedeća tada posve nova imena: Aragon, Ball, Brod, Cecchi, Cendrars, Cocteau, Conrad, T. S. Eliot, France, Giraudoux, Jacob, Jammes, Jouve, Joyce, Larbaud, Marinetti, Mauriac, Montherlant, Palazzeschi, Pound, Radiguet, Soffici, Trakl, Tzara i Ungaretti; a među slikarima: Archipenko, Arp, Boccioni, Braque, Carrà, Cézanne, Chagall, De Chirico, Gris, Grosz, Kandinski, Kirchner, Klee, Kokoschka, Léger, Lhote, Modigliani, Picasso i Severini. Ovim posljednjima mogu se pribrojiti hrvatski i srpski slikari (prvenstveno Račić, Kraljević, Steiner i Šumanović) o kojima Šimić također piše na evropskoj razini. Sva strana imena danas su dobro poznata, no naš ih je zemljak otkrivao uz onaj isti rizik kakvom se izlaže današnji kritičar, spominjući strance koji se tek pomaljaju u vlastitim zemljama, odnosno predstavljajući ih, svjestan da se tek nakon dva, tri ili više desetljeća može provjeriti svrsishodnost uložena truda. Uostalom, uvjerit će nas u to nekoliko komparatističkih primjera: 1922. Eliot je posvetio Poundu *Pustu zemlju*; 1925 — u godini Šimićeve smrti

— Montale je u Italiji prvi, ili među prvima, otkrivao Joycea, Prousta, Gidea, Mauriaca i Radigueta; 1926. Montale je upoznao Pounda (dviije godine prije prvih *Cantos*), tada nastanjenog u Liguriji, a 1927. je sam prvi put preveden na engleski u Eliotovome časopisu »Criterion«. Smatra se, gledajući unatrag, da je međusobno otkrivanje tih pjesnika tada bilo gotovo proročansko.

Tek germanist može ocijeniti Šimićev osobni udio u vrednovanju njemačkih suvremenika, u toliko više što on »dopunjuje« nje-mačke antologije, citira izvornike zasebnih zbirki, uočava u svakog pjesnika najzanimljivije postupke. Ako je stih definiran, u eseju o Lasker Schüllerovoj, kao »mlaz krvi«, ujedno i savršena auto-definicija, eseji o Benu i Hardekopfu označavaju daljnje pomicanje interesa na području poetike, koja ostavlja za sobom — ako se tako može reći — i samu Šimićevu poeziju. U Benna naš autor otkriva »riječ kao asocijativni motiv«, a u Hardekopfa analizira rastvaranje složenica, dakle postupke posve srodne pjesničkim neoavangardama koje su se u Evropi pojavile tek poslije drugoga svjetskog rata. Tko zna, ne bi li Šimić, da je dulje poživio, obratio veću pozornost mogućnostima leksičkog proširenja i uopće baratanja jezikom, u opreci s prvotnom izražajnom ekonomijom, kao što to, čini se, najavljuju njegove »groteskne« pjesme nastale poslije *Preobraženja*.

Teže je govoriti o klasičnoj kulturi Antuna Branka Šimića. On doduše spominje — ali obično uzgred — barem stotinjak »stupova« evropske kulture, od grčkog epa i tragedije do talijanskog trećenta, od baroknog i klasicističkoga kazališta do enciklopedista i romantičara, od realističkog romana do simbolista, a u filozofiji od rano-kršćanskih mislilaca do darvinista i preteča egzistencijalizma. Nedostaje, ipak, ime Ovidija, autora *Metarmozoza*, s čijim se djelom Šimićeva *Preobraženja* ne podudaraju tek u naslovu, već — u istoimenoj (ključnoj) pjesmi — i u luku od »crne bezdane i mučne noći« (koja odgovara mitskom razdoblju kaosa) do zaključne želje za pretvorbom u zvijezdu (a ta želja ujedno obilježava i pjesme *Opomena* i *Žene pred uredima*, kao, donekle, i pjesmu *Mladić*).

Uza sva dosad spomenuta imena, te neke problematske eseje posve u korak s vremenom (npr. o dadaizmu ili o konstruktivnom slikarstvu), Šimićeve misli često i uspješno zadiru u područje teorije književnosti, gdje i danas zaslužuju da budu citirane: od konstatacije »jezik antropomorfizira svijet« (dostojne najsuvremenije lingvistike) do definicije stila, »... svaka se stvar ne može izraziti istim stilom« i »Sa stilom se (da tako velim) ne dolazi k nekoj stvari, nego se on nalazi pri pisanju (o njoj)«; od pogleda na simbol, »Simbol je lice kroz koje odgonetavamo dušu«, do shvaćanja metafore kao »skraćene usporedbe«; od odbacivanja mehaničkog ritma u poeziji do zalaganja za ekspresivni ritam; od opaske da i »najstroži realist« mora apstrahirati »mnoge detalje« do razrješavanja, reklo bi se, jedne buduće dileme, »Nemoguće je da isto pjeva o

stvari pjesnik koji je gleda kao tvrdu materiju i kao rotaciju atoma«, odnosno (izdvajajući jednu misao iz proze), »...koliko se dosada pisaca poslužilo Cezarom i svaki je od tih Cezara drugi: nijedan nije onaj pravi Cezar u životu, u najboljem slučaju tek Cezar ovog ili onog pisca«. Napokon, u uvodniku svog trećeg časopisa (smirenijeg i profesionalnijeg naslova), »Književnik (1924), Šimić se bavi problematikom za koju bismo danas mogli reći da je posve u stilu Rolanda Barthesa, naime, kako čitati: »Pokojni D. (po svojoj prilici riječ je o Danadiniju) je jedno vrijeme propovijedao svakom s kim bi se sastao da nema uopće smisla čitati literaturu. Kad čitaš što — dokazivao je on — onda ti se čini dobro samo ono što i ti sam misliš, to i podcrtáš kao nešto osobito vrijedno, a sve ostalo ti se čini krivo ili suviše. Zašto da uopće čitaš išta kad si poslije čitanja na onome na čemu si i bio?«. Nakon čega Šimić zaključuje: »Moral je ove šale: ne čitaj ono što i sam misliš, i s čime se slažeš. Ili drugačije kazano: čitaj samo ono s čime se ne slažeš. [...] Ako ti se dakle jedna misao učini sprvice tuđa ili neobična, nije sigurno da poslije nekog vremena ne će biti potpuno tvoja. Po svemu je ovome jasno da nije rđavo nego možda najbolje i za čitača i za pisca kad se odmah isprva ne slože među sobom«. Komentirajući citat — nešto apstraktnijim — Barthesovim rječnikom (iz djela *Zadovoljstvo u tekstu*), moglo bi se reći da »tekstu uživanja« (na prvi pogled) Šimić pretpostavlja »tekst zadovoljstva« (trajnijeg, individualnog ali ne i osobnog), koji se ostvaruje, prije svega, čitateljevim prihvaćanjem »pisma«.

Premda rijetka meteorska pojava, Šimić pjesnik, izvan granica domovine, ipak ne predstavlja slučaj bez presedana: Lautréamont, Rimbaud i Laforgue npr. stvarali su — ili umrli — mladi poput njege ili čak ranije. No Šimiću kritičaru, odnosno teoretičaru, koji se nije ni približio tridesetoj godini života, ne znam može li se pronaći ekvivalent u zemljama njemu bliskih kultura? Možda na području njemačkog jezičnog izraza (gdje to, međutim, neće biti Austrijanac Karl Kraus, koji je časopis »Die Fackel«, Baklja, počeo objavljivati tek od svoje dvadeset i pete godine)? Takva kritičara iste dobi, u Italiji ili Francuskoj ne nazirem.

### 3.

Statistički, u oko tridesetak Šimićevih pjesama — što nije malen broj — bilježi se nazočnost krika, bilo u obliku imenice »krik«, »krika«, »vrisak«, »vrisaka«, ili glagola »kriknuti«, »kričati«, »vrisnuti«, »vrištati«, »vikati«, »urlikati«. Krik se dvojako ističe: svojim zaključnim položajem u tekstu (kao u pjesmama *Vampir*, *Život na oblaku*, *Zavodnik*, *Povratak*, *Teški zrak*, *April*, *Smrtno sunce*, *Smrt*, *Marija odlazi na ljetovanje* i *San*), odnosno ponavljanjem izraza ili sinonima unutar teksta (kao u pjesmama *20 godina*, *Povratak* —



druga pjesma istog naslova, *Raspeće* i *Svirač* ili *Perobraženje glaso-va*). Svega trećina krikova u Šimića odgovara normi, kao npr. »vrisnula bi mala sestra preplašena« (u pjesmi *20 godina*). Druga, nešto manja skupina tekstova (izuzimajući, naime, nekoliko slučajeva u kojima se krik, »neutralno« ili apstraktnije, uklapa u nabrojane) otkriva autorovu sklonost prema hiperboli, a ta se ostvaruje prilogom ili priloškom oznakom, npr. »i kriknem — iz svih snaga« (u pjesmi *Teški zrak*), »i kričimo divlje za tobom« (*Ukop druga*), »Mati će živinski kriknuti (*Smrt*) itd. Slično se doimlje izdvojena riječ, pojačana bjelinom stranice, »Krik!« (u pjesmi *April*). No najučestalija je u Šimića metaforička uporaba, koja obilježava treću, najopsežniju skupinu primjera. Tako npr. tijela »kriče« i »vrište« (u ranoj pjesmi *Tela*), »kose kriče« (u pjesmi *Ples*), užarene opeke »viču« a vlak »vrišti« (u pjesmi *Hercegovina*), »ulica je krik« (u pjesmi *San*) itd. Izvan navedenog popisa izraza — koji bi se još mogao proširiti glagolima »drečati«, »klicati«, »ječati«, »cičati«, »riknuti«, »rikati«, »prskati«, »pucati« i drugima — našlo bi se primjera hiperbolično-metaforičke konstrukcije, npr. »laju, laju tvoje požude« (u pjesmi *Moja draga, prijatelj i ja*). Citati ukazuju na tipično ekspresionističku težnju za izražajnom prenaplašenošću, a nerijetko (gdje je riječ o metafori) i na nadrealistički postupak, *ante litteram*.

Usporedba s Apollinaireom neće biti na odmet, iako se u *Alkohol* i *Kaligramima* krik pojavljuje tek dvadesetak puta (što je znatno manje s obzirom na obilje riječi), terminološke varijacije su neznatne, a funkcija u pjesmi ni izdaleka tako izuzetna kao u Šimića. Apollinaireovi su krikovi bizarni najčešće po tome tko ih ispušta: đavoli, kakva »moderna sirena bez muža«, neki pelivan, megafon ili Sabinjanke. Hiperbolična uporaba ograničava se na »velike krikove« u prvom licu (po jednom, svega, u svakoj od dvije navedene zbirke), a metaforička — najopsežnija — pokazuje srodnosti s onom u našeg pjesnika: »kriče« table, oglasi, kavane, stabla... No Apollinaire znade krik »prigušiti« epitetom, kojim stvara oksimoron, na npr. »blagi krik plavetnila«, da bi ga samo jednom (u pjesmi *Zelja* u *Kaligramima*) maksimalno pojačao u zaključku: »silovita noć« tada ispušta »jezivi duboki kirk«, te »kriči kao roditelj«. Posljednji citirani stihovi nisu slučajno nastali na fronti, kao što nije slučajna ni učestalost krika, u pozadini, u djelu našeg autora (koji rat opisuje tek u nekoliko grotesk<sup>kih</sup> tekstova, a imenuje ga izravno samo jednom, u pjesmi *Krvolok*).

Prije Antuna Branka Šimića i Apollinairea, možda kao predznak rata, javlja se izobličen krik (a to primjećuju i Stanko Šimić i Kaštelan) na platnima norveškog pred-ekspresionista Muncha. Među mogućim uzorima jedino taj slikar kronološki sigurno prethodi našem zemljaku, čije pjesme *Ples* i *Pobjednici na livadi*, kao i čest motiv mjesečine, doista mogu prizvati druga Munchova djela.

Uloga krika time se ne iscrpljuje, već se tek ostvara višeznačnosti. Ne kao jedini takav primjer u Šimićevo djelu: ne znam, naime, je li dosad primijećeno (neka ovo bude tek uzgredna dopuna) da motiv vampira, u dvije verzije istoimene pjesme, ne ukazuje samo na Strindbergov utjecaj i našu narodnu predaju (kojom će se nadahnuti i Sudetina pripovijetka *Mor*), već skriva i drugo značenje: u odlomku tek započetog romana *Čuvari duha*, vampir je — za Šimića — duh »starih«, tj. građanskih književnika, karijerista.

No stvar s krikom znatno je složenija. Stih »Ja sam krik u noći crn i nepoznat« (u stilski podosta heterogenoj pjesmi *20 godina*) otkriva egzistencijalan stav, ukazujući možda i na svemirske dimenzije, uočljivije u tri »privativna« primjera: »Past ću bez krika na moju sjenu« (u pjesmi *Smrtno sunce*), »Bez glasa gorim, u tjeskobi — Vraćam suncu sve što od njega dobih« (*Vraćanje suncu*) i »Naš je put bez dna i padanje bez glasa« (*Rastanak sa sobom*). Ono što je za Cesarića, u sferi zemaljskog intimizma, sjetno-utješna kap u slapu, za Šimića je krik u obrušavanju, svemirski trag, znak do ukinuća jezika, tjeskoba pred poništenjem postojanja.

Komparatistički primjer, koji bi se ovdje mogao navesti, daleko nadilazi Šimićevo doba. Nije to Apollinaire, ni »rani« Ungaretti, sa svega jednim analognim (ali i patetičnijim) tekstom: »No moja vriska — ranjava — poput munja — promuklo zvonu — neba« (pjesma *Samoća iz Radosti brodoloma*). To je, naprotiv, autor naših dana: Pier Paolo Pasolini zaključuje svoj film *Teorem* produženim krikom, što ga protagonist ispušta trčeći po posve mjesecavu krajolik, padinama vulkana Etne. Scenarij filma sadrži i nekoliko pjesama. Posljednja od njih, kojom se ujedno i zatvara knjiga, završava stihovima: »U svakom slučaju izvjesno je: što god — ovaj moj urlik značio, — suđeno mu je da traje iza svakog mogućeg svršetka«. Tekst *Teorema*, i pjesama koje ga prate, pojavio se paralelno s filmom 1968, četrdeset i tri godine poslije Šimićeve smrti. Razlika je tek u tome što Pasolini, nakon Einsteinovih iskustava, vjeruje u trajanje znaka u izmišućim prostorno-vremenskim koordinatama.

Iz Šimićeva shvaćanja kulture proizlazi, napokon, još jedno značenje krika, čime se, gledajući unatrag, produbljuju i dopunjuju svi (navedeni i nenavedeni) primjeri iz poezije. U prvom broju »Juriša« (1919) nalazi se slijedeći odlomak:

Stvaralački Duh kulture je usamljen, izgubljen u vrtlogu života materijalnih težnja.

On postoji u unutrašnjosti najređih. U unutrašnjosti onih koji ga čuvaju, prenose iz jednog odsečka vremena u drugi odsečak, i ne dopuštaju da umre pod udarcima materijalnog sveta.

Oni idu kroz noć zemlje i nose visoke baklje koje osvetljavaju crne puteve kroz vreme.

Nosači duha, stvarači.

Danas je stvaralački Duh kulture tako usamljen, zatvoren pritiskom izvana, i ubijan, da je njegov jedini glas *vrisak* [istakao M. M.].

*Vrisak* je danas jedini glas stvaralačkog Duha kulture, *vrisak* boli i *vrisak* besa. *Vrisak* kojemu je telo reč i zvuk i kamen i pokret i boja.

*Vrisak* jedini moguć da otvori uši ljudi koji ne znaju da postoji Duh.

U svom djelu *Beskonačni razgovor*, francuski će teoretičar Maurice Blanchot, gotovo pola stoljeća kasnije, osporiti humanizam na području autoritativnosti, retorikē i lirizma »dobre družine«, da bi ga spoznao ondje gdje »bī doveden do grča krika . . .«, što je nedvojbeno Šimićev slučaj. Svojom koncepcijom kulture, naš autor je napustio metafizičku utjehu (on, koji je metafiziku više puta okrznuo) i mogućnost socijalnih preobraženja (iako mu je solidari-ziranje s potlačenima, statično doduše, također bilo blisko). Šimićev citat predviđa vraćanje, potvrđuje tragično osjećanje zemaljskih rubova; jednako kao što u njegovoj poeziji za pokušajem oslobođenja i otrgnuća — kad se tijelo predalo plesu, mjesečarskom koraku ili imaginarnom uzletu — slijedi udvostručena težina i sila teže.

Bit će potrebna oko četiri desetljeća da hrvatska književnost u jednoj dodirnoj poetici — na stanovit način — nastavi put što ga je naznačio Šimić. U »astralnim« pjesmama Nikole Šopa, oslobo-dit će se tijelo, pomaknut će se dojučerašnji rubovi, krik će biti zamijenjen bezvučnim spojem »svemirskih kućica« u novim prostranstvima. Subjekt, podložen psiho-fizičkoj evoluciji, ponadat će se i sveopćoj socijalnoj revoluciji: poništenju vlasništva u bestežin-skom prostoru. No pojavit će se i novi rub: umjesto sputana tijela, što ga magnetski zadržava ili vraća Zemlja, lebdećim centrifugalnim »gostima«, što se više budu udaljavali, bit će teže ostvarljiv po-vratak.

Sve što je stvorio Antun Branko Šimić vezano je uz njegovih de-set godina (1915—1925) provedenih u Zagrebu, gradu za koji je — ne imenujući ga — rekao u svojim *Zapisima* da mu je »ne jedamput nego stotinu puta: mali«. Strane knjige i časopise kupovao je i naručivao u zagrebačkim knjižarama, strane slikare upoznao je putem reprodukcija, ne vidjevši nijednu evropsku galeriju. Po svjedočanstvu njegova brata Stanka, »za života mu u Hrvatskoj znalo je za nj možda nekoliko stotina ljudi; u Srbiji desetak čitalaca, u Sloveniji, valjda nekolicina literata«. Svakako, nad tom se činjenicom valja zamisliti: nju ne briše predodžba (romantičarska, svakako) o geniju izdignutom neranjivo iznad sredine. No što preostaje nama koji dolazimo toliko kasnije? Svakako ne više da otkrivamo Antuna Branka Šimića, jedino da ga još jednom potvrdimo u evropskom kontekstu, čak i u opreci s njegovom vlastitom tezom (iz jednog likovnog eseja), po kojoj je sve »suvremeno samo kratko vrijeme«.